cahiers du CINEMA

251-252

ANTI-RETRO :

Entretien avec Michel Foucault

Portier de nuit

CINÉMA DE LUTTE :

"Cinélutte", *Histoires d'A*

Chili : Entretien avec Miguel Littin

Réflexion sur le cinéma algérien 2

CRITIQUES :

Amarcord, Festival de Toulon

Action Culturelle et Ordre Moral :

Entretien avec Pierre Gaudibert

15 francs

cahiers du
CINEMA

Nos 251-252 JUILLET - AOUT 1974

ANTI-RETRO

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg - Saint - Antoine), 75012 Paris. Administration - abonnement : 343-98.75. Rédaction : 343-92.20.

ANTI-RETRO

Entretien avec Michel Foucault

Lacombe Lucien, Portier de nuit, Les Chinois à Paris, Le Trio infernal, etc. Ces films, dont le but avoué est de réécrire l'histoire, n'arrivent pas seuls. Ils s'inscrivent eux-mêmes dans une histoire, une histoire qui se fait, ils ont — comme on nous reproche parfois de dire — un contexte. Ce contexte, en France, c'est l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle bourgeoisie, d'une fraction de la bourgeoisie avec son idéologie (Giscard, président de tous les Français ; une société plus-juste-et-plus-humaine, etc.), sa conception de la France, de l'histoire. Ce qu'on appelle l'« après-gaullisme » c'est aussi une chance pour la bourgeoisie de se débarrasser d'une certaine image héroïque, nationaliste, mais aussi antipétainiste, antifasciste, que reflétait encore, sinon, certes, Pompidou, du moins de Gaulle et le gaullisme. L'échec électoral de Chaban consacre la fin de cette image héroïque, boursouflée et assez grotesque (**cf.** Malraux) de la récente histoire de France. Autre chose commence à s'écrire, à se représenter : que la France n'était pas si antifasciste que ça, que le peuple français s'en foutait bien, du nazisme, que l'antifascisme et la résistance n'ont jamais été, justement, que cette image dérisoire de « grandeur » gaullienne qui montre à présent son faux nez.

Ce qui se fait jour est une idéologie cynique : celle du grand capital multinational et technocratique dont Giscard est le représentant. Les Français, pense-t-on, sont mûrs pour ce cynisme (cynisme de la classe dominante, désenchantement des classes exploitées). Cynisme qu'illustre, sur les écrans, ce phénomène dit de la mode rétro : fétichisme snob des effets de vieux (vêtements et décors) et dérision de l'histoire.

Cette fausse archéologie de l'histoire, il fallait la dénoncer dans toutes ses implications et tous ses effets. Il fallait — il faut — lui opposer une **archéologie** véritable : cette mémoire populaire des luttes (de toutes les formes de luttes) qui jamais n'a vraiment pu parler — qui n'a jamais eu le **pouvoir** de le faire — et qu'il faut raviver contre les forces qui, sans cesse, s'acharnent à l'étouffer, à la faire taire une fois pour toutes.

Nul, pour situer la question et son enjeu, n'était mieux placé que Michel Foucault, dont le travail systématique est de remettre au jour ce que refoule le texte officiel, ce qui gît oublié dans les archives maudites de la classe dominante. Nous aimerions que l'entretien qui suit ouvre des directions de recherches.

P.B. et S.T.

Cahiers : Partons du phénomène journalistique de la mode « rétro ». On peut tout simplement poser la question : pourquoi des films comme *Lacombe Lucien* ou *Portier de nuit* sont aujourd'hui possibles ? Pourquoi rencontrent-ils un écho énorme ? Nous pensons qu'il faudrait répondre à trois niveaux :

1. La conjoncture politique. Giscard d'Estaing a été élu. Il se crée un nouveau type de rapport à la politique, à l'histoire, à l'appareil politique, qui indique très nettement — et d'une manière visible pour tout le monde — la mort du gaullisme. Donc, il faudrait voir, dans la mesure où le gaullisme reste très lié à l'époque de la Résistance, comment cela se traduit au niveau des films qui se font.

2. Comment peut-il y avoir offensive de l'idéologie bourgeoise dans les brèches du marxisme orthodoxe — rigide, économiste, mécaniste, peu importent les termes — qui a fourni pendant très longtemps la seule grille d'interprétation des phénomènes sociaux ?

3. Enfin, comment cela se pose par rapport aux militants ? Dans la mesure où les militants sont des consommateurs et parfois des producteurs de films.

Ce qui se passe, c'est que depuis le film de Marcel Ophuls, *Le chagrin et la pitié*, des vannes ont été ouvertes. Quelque chose qui avait été jusqu'alors soit complètement refoulé, soit interdit, déferle. Pourquoi ?

Foucault : Je crois que cela vient du fait que l'histoire de la guerre et de ce qui s'est passé autour de la guerre n'a jamais été inscrit vraiment ailleurs que dans des histoires tout à fait officielles. Ces histoires officielles étaient essentiellement centrées autour du gaullisme qui, d'une part, était la seule manière d'écrire cette histoire-là dans les termes d'un nationalisme honorable, et, d'autre part, était la seule manière de faire intervenir comme personnage de l'histoire le Grand Homme, l'homme de droite, l'homme des vieux nationalismes du XIXe siècle.

Finalement, la France était justifiée par de Gaulle et, d'autre part, la droite, qui s'était conduite comme on le sait au moment de la guerre, se trouvait purifiée et sanctifiée par de Gaulle. Du coup, la droite et la France se trouvaient réconciliées dans cette manière de faire l'histoire : ne pas oublier que le nationalisme a été le climat de naissance de l'histoire du XIXe siècle et surtout de son enseignement.

Ce qui n'a jamais été décrit, c'est ce qui s'est passé dans les profondeurs mêmes du pays depuis 1936 et même depuis la fin de la guerre de 1914 jusqu'à la Libération.

Cahiers : Donc, ce qui interviendrait depuis *Le chagrin et la pitié*, c'est une espèce de retour de la vérité dans l'histoire. La question est de savoir si c'est bien la vérité.

Foucault : Il faut lier cela au fait que la fin du gaullisme signifie le point final mis à cette justification de la droite par ce personnage et cet épisode. La vieille droite pétainiste, la vieille droite collaboratrice, maurrassienne et réactionnaire qui se camouflait comme elle le pouvait derrière de Gaulle, considère que maintenant elle a le droit de réécrire elle-même sa propre histoire. Cette vieille droite qui, depuis Tardieu, avait été disqualifiée historiquement et politiquement, revient maintenant sur le devant de la scène.

Elle a soutenu explicitement Giscard. Elle n'a plus besoin de porter de masque, et par conséquent, elle peut écrire sa propre histoire. Et parmi les facteurs de l'acceptation actuelle par la moitié des Français (plus 200 000) de Giscard, il ne faut pas oublier des films comme ceux dont on parle — quelle qu'ait été l'intention des auteurs. Le fait que tout cela ait pu être montré a permis une certaine forme de regroupement de la droite. De même qu'inversement, c'est bien l'effacement de la coupure droite nationale/droite collaboratrice qui a rendu ces films possibles. C'est absolument lié.

Cahiers : Cette histoire se réécrit donc à la fois cinématographiquement et télévisuellement, avec des débats comme ceux des *Dossiers de l'écran* (qui ont choisi deux fois en deux mois le thème : les Français sous l'occupation). Et, d'autre part, cette réécriture de l'histoire se fait aussi apparemment avec des cinéastes qui sont considérés comme plus ou moins de gauche. Il y a là un problème à approfondir.

Foucault : Je ne crois pas que les choses soient si simples. Ce que je disais tout à l'heure est très schématique. Reprenons.

Il y a un véritable combat. Et quel en est l'enjeu ? C'est ce qu'on pourrait appeler en gros la *mémoire populaire.* Il est absolument vrai que les gens, je veux dire ceux qui n'ont pas le droit à l'écriture, à faire eux-mêmes leurs livres, à rédiger leur propre histoire, ces gens-là ont tout de même une manière d'enregistrer l'histoire, de s'en souvenir, de la vivre et de l'utiliser. Cette histoire populaire était, jusqu'à un certain point, plus vivante, plus clairement formulée encore au XIXᵉ siècle, où il y avait par exemple toute une tradition des luttes qui se traduisaient soit oralement, soit par des textes, des chansons, etc.

Or, toute une série d'appareils a été mise en place (la « littérature populaire », la littérature à bon marché, mais aussi l'enseignement scolaire) pour bloquer ce mouvement de la mémoire populaire et on peut dire que le succès de cette entreprise a été relativement grand. Le savoir historique que la classe ouvrière a d'elle-même ne cesse de se rétrécir. Quand on songe par exemple à ce que savaient de leur propre histoire les ouvriers de la fin du XIXᵉ siècle, ce qu'avait été la tradition syndicale — au sens fort du terme tradition — jusqu'à la guerre de 1914, c'était tout de même formidable. Cela n'a pas cessé de diminuer. Cela diminue, mais cela ne se perd tout de même pas.

Maintenant, la littérature bon marché, ça n'est plus suffisant. Il y a des moyens beaucoup plus efficaces qui sont la télévision et le cinéma. Et je crois que c'était une manière de *recoder* la mémoire populaire, qui existe mais qui n'a aucun moyen de se formuler. Alors, on montre aux gens, non pas ce qu'ils ont été, mais ce qu'il faut qu'ils se souviennent qu'ils ont été.

Comme la mémoire est quand même un gros facteur de lutte (c'est bien, en effet, dans une espèce de dynamique consciente de l'histoire que les luttes se développent), si on tient la mémoire des gens, on tient leur dynamisme. Et on tient aussi leur expérience, leur savoir sur les luttes antérieures. Il faut ne plus savoir ce qu'est la Résistance...

Alors, je crois que c'est un peu comme cela qu'il faut comprendre ces films-là. Le thème, en gros, c'est qu'il n'y a pas eu de lutte populaire au XXᵉ siècle. Cette affirmation a été formulée successivement de deux façons. Une première fois aussitôt après la guerre, en disant simplement : « Le XXᵉ siècle, quel siècle de héros ! Il y a eu Churchill, de Gaulle, les types qui se sont fait parachuter, les escadrilles, etc. ! » Ce qui était une manière de dire : « Il n'y a pas eu de lutte populaire, la vraie lutte, c'est celle-là. » Mais on ne disait pas encore directement : « Il n'y a pas eu de lutte populaire. »

L'autre façon, plus récente, sceptique ou cynique, comme on voudra, consiste à passer à l'affirmation pure et simple : « Regardez en fait ce qui s'est passé. Où avez-vous vu des luttes ? Où voyez-vous les gens s'insurger, prendre les fusils ? »

Cahiers : Il y a une sorte de rumeur qui s'est répandue depuis, peut-être, *Le chagrin et la pitié.* A savoir : le peuple français, dans son ensemble, n'a pas résisté, il a même accepté la collaboration, les Allemands, il a tout avalé. La question est de savoir ce que cela veut dire en définitive. Et il semble bien en effet que l'enjeu soit la lutte populaire, ou plutôt la *mémoire* de cette lutte.

Foucault : Exactement. Il faut prendre possession de cette mémoire, la régenter, la régir, lui dire ce dont elle doit se souvenir. Et quand on voit ces films, on apprend ce dont on doit se souvenir : « Ne croyez pas tout ce qu'on vous a raconté autrefois. Il n'y a pas de héros. Et s'il n'y a pas de héros, c'est qu'il n'y a pas de lutte. » D'où une sorte d'ambiguïté : d'un côté, « il n'y a pas de héros », c'est un déboulonnage positif de toute une mythologie du héros de guerre à la Burt Lancaster. C'est une manière de dire : « La guerre, ce n'est pas ça ! » D'où une première impression de décapage historique : on va enfin nous dire pourquoi on n'est pas tous tenus de nous identifier à de Gaulle ou aux membres de l'escadrille Normandie-Niemen, etc. Mais sous la phrase : « Il n'y a pas eu de héros », se cache une autre phrase qui est, elle, le véritable message : « Il n'y a pas eu de lutte. » C'est en cela que consiste l'opération.

Cahiers : Il y a un autre phénomène qui explique pourquoi ces films marchent bien. C'est qu'on utilise le ressentiment de ceux qui ont effectivement lutté contre ceux qui n'ont pas lutté. Par exemple, les gens qui ont fait la Résistance et qui voient dans *Le chagrin et la pitié* les citoyens d'une ville du centre de la France passifs, reconnaissent cette passivité. Et là, c'est le ressentiment qui prend le dessus ; ils oublient que, eux, ils ont lutté.

Foucault : Le phénomène politiquement important à mes yeux, plus que tel ou tel film, c'est le phénomène de série, le réseau constitué par tous ces films et la place, sans jeu de mots qu'ils « occupent ». Autrement dit, ce qui est important, c'est la question : « Est-il possible, actuellement, de faire un film *positif* sur les luttes de la Résistance ? » Eh bien ! on s'aperçoit que non. On a l'impression que cela ferait rigoler les gens ou que, tout simplement, ce film ne serait pas vu.

J'aime assez *Le chagrin et la pitié*, je ne considère pas que c'est une mauvaise action de l'avoir fait. Je me trompe peut-être, là n'est pas l'important. L'important c'est que cette série de films est exactement corrélative de l'impossibilité — et chacun de ces films accentue cette impossibilité — de faire un film sur les luttes positives qu'il a pu y avoir en France autour de la guerre et de la Résistance.

Cahiers : Oui. C'est la première chose qu'on nous oppose quand on attaque un film comme celui de Malle. La réponse, c'est toujours : « Qu'est-ce que vous auriez mis à la place ? » Et c'est vrai que l'on ne peut pas répondre. On devrait commencer à avoir, disons, un point de vue de gauche là-dessus, mais il est vrai qu'il n'existe pas *tout constitué*.

En contrepartie, cela repose le problème de « comment produire un héros positif, un nouveau type de héros ? ».

Foucault : Ce n'est pas le héros, c'est le problème de la lutte. Peut-on faire un film de lutte sans qu'il y ait les processus traditionnels de l'héroïsation ? On en revient à un vieux problème : comment l'histoire en est-elle arrivée à tenir le discours qu'elle tient et à récupérer ce qui s'est passé, sinon par un procédé qui était celui de l'épopée, c'est-à-dire en se racontant comme une histoire de héros ? C'est comme cela qu'on a écrit l'histoire de la Révolution française. Le cinéma a procédé de la même façon. A cela, on peut toujours opposer l'envers ironique : « Non, regardez, il n'y a pas de héros. On est tous des cochons, etc. »

Cahiers : Revenons à la mode rétro. La bourgeoisie, de son point de vue, a relativement bien centré son intérêt sur une période historique (les années 40) qui focalise à la fois son point faible et son point fort. Car d'un côté, c'est là qu'elle est le plus facilement démasquée (c'est elle qui a créé le terrain du nazisme ou de

la collaboration avec le nazisme), et de l'autre, c'est là qu'elle tente aujourd'hui de justifier, sous les formes les plus cyniques, son attitude historique. Le problème, c'est : comment, pour nous, positiver cette même période historique ? Nous, c'est-à-dire la génération des luttes de 1968 ou de Lip. Est-ce bien là qu'il y a une brèche à effectuer pour penser, sous une forme ou sous une autre, une hégémonie idéologique possible ? Car il est vrai que la bourgeoisie est à la fois offensive et défensive sur ce sujet (sur son histoire récente). Défensive stratégiquement, offensive tactiquement puisqu'elle a trouvé son point fort, celui à partir duquel elle peut le mieux brouiller les cartes. Mais nous, devons-nous simplement — ce qui est défensif — rétablir la vérité sur l'histoire ? N'est-il pas possible de trouver le point qui, idéologiquement, ferait la brèche ? Est-ce que c'est automatiquement la Résistance ? Pourquoi pas 1789 ou 1968 ?

Foucault : A propos de ces films et sur le même sujet, je me demande si on ne pourrait pas faire autre chose. Et quand je dis « sujet », je ne veux pas dire : montrer les luttes ou montrer qu'il n'y en a pas eu. Je veux dire qu'il est historiquement vrai que dans les masses françaises il y a eu, au moment de la guerre, une espèce de refus de la guerre. Or, d'où cela vient-il ? De toute une série d'épisodes dont personne ne parle, ni la droite parce qu'elle veut le cacher, ni la gauche parce qu'elle ne veut pas être compromise avec tout ce qui serait contraire à « l'honneur national. »

Pendant la guerre de 1914, il y a eu tout de même 7, 8 millions de gars qui sont passés dans la guerre. Ils ont mené pendant quatre ans une vie horrible, ils ont vu mourir autour d'eux des millions et des millions de gens. Ils se sont retrouvés en 1920, avec quoi devant eux ? Un pouvoir de droite, une exploitation économique totale et finalement une crise économique et le chômage en 1932. Ces gens, que l'on a entassés dans les tranchées, comment pouvaient-ils encore aimer la guerre pendant les deux décennies, 1920-1930 et 1930-1940 ? Les Allemands ont eu ceci, c'est que la défaite a ranimé en eux un sentiment national tel que le désir de vengeance a pu surmonter cette espèce de dégoût. Mais après tout, on n'aime pas se battre pour ces guerres bourgeoises, avec ces officiers-là, pour ces bénéfices de guerre-là. Je crois que ça a été un phénomène fondamental dans la classe ouvrière. Et quand, en 1940, des types ont foutu leur vélo dans le fossé et ont dit : « Je rentre chez moi », on ne peut pas simplement dire : « Ce sont des veaux ! » et on ne peut pas non plus le cacher. Il faut le replacer dans toute cette série-là. Cette non-adhésion à des consignes nationales, il faut l'enraciner. Et ce qui s'est passé pendant la Résistance, c'est le contraire de ce qu'on nous montre : c'est-à-dire que le processus de repolitisation, la remobilisation, le goût de la lutte, a recommencé petit à petit dans la classe ouvrière. Cela a recommencé doucement après la montée du nazisme, de la guerre d'Espagne. Or ce que les films montrent, c'est le processus inverse, c'est-à-dire : après le grand rêve de 1939 qui a volé en éclats en 1940, les gens abandonnent. Il y a bien eu ce processus, mais à l'intérieur d'un autre processus à beaucoup plus longue échelle qui, lui, allait en sens contraire et qui, à partir du dégoût de la guerre, aboutissait, au milieu de l'occupation, à la prise de conscience qu'il fallait lutter. Sur le thème : « Il n'y a pas de héros, il n'y a que des veaux », il faudrait se demander d'où cela vient et où cela s'enracine. Après tout, a-t-on jamais fait des films sur les mutineries ?

Cahiers : Oui. Il y a eu le film de Kubrick (*Les sentiers de la gloire*) interdit en France.

Foucault : Je crois qu'il y avait un sens politique positif à cette non-adhésion à des consignes de luttes nationales et armées. On peut reprendre le thème historique de la famille de Lacombe Lucien en la faisant remonter à Ypres et à Douaumont...

Cahiers : Ce qui pose le problème de la mémoire populaire, d'une temporalité qui lui serait propre et qui serait très décalée par rapport à la prise de tel pouvoir central ou à telle guerre ponctuelle...

Foucault : Ça a toujours été l'objectif de l'histoire scolaire : enseigner aux gens qu'ils s'étaient fait tuer et que c'était du grand héroïsme. Regardez ce qu'on est arrivé à faire avec Napoléon et les guerres napoléoniennes...

Cahiers. Un certain nombre de films, dont celui de Malle et celui de Cavani, délaissent un discours historique ou un discours de lutte sur les phénomènes du nazisme et du fascisme et en tiennent un autre, à côté ou à la place, en général un discours sur le sexe. Quel est ce discours ?

Foucault : Mais vous ne faites pas une différence radicale entre *Lacombe Lucien* et *Portier de nuit* à ce sujet ? Moi, il me semble que dans *Lacombe Lucien* l'aspect érotique, passionné, a une fonction assez facile à repérer. C'est, au fond, une manière de réconcilier l'anti-héros, de dire qu'il n'est pas si anti que cela.

Si, effectivement, tous les rapports de pouvoir sont faussés pour lui et s'il les fait fonctionner à vide, en revanche, au moment où on croit qu'il fait fonctionner à faux tous les rapports érotiques, eh bien ! un rapport vrai se découvre et il aime la fille. D'un côté, il y a la machine du pouvoir qui entraîne Lacombe de plus en plus, à partir d'un pneu crevé, vers quelque chose de dément. Et de l'autre côté, il y a la machine d'amour qui a l'air branchée dessus, qui a l'air faussée et qui, au contraire, fonctionne dans l'autre sens et rétablit Lucien à la fin comme le beau garçon nu vivant dans les champs avec une fille.

Il y a donc une sorte d'antithèse assez facile entre pouvoir et amour. Alors que dans *Portièr de nuit,* le problème est — en général comme dans la conjoncture actuelle — très important, c'est celui de *l'amour pour le pouvoir.*

Le pouvoir a une charge érotique. Ici se pose un problème historique : comment se fait-il que le nazisme, qui était représenté par des gars lamentables, minables, puritains, des espèces de vieilles filles victoriennes ou au mieux vicelardes, comment se fait-il qu'il ait pu devenir, maintenant et partout, en France, en Allemagne, aux Etats-Unis, dans toute la littérature pornographique du monde entier, la référence absolue de l'érotisme ? Tout l'imaginaire érotique de pacotille est placé maintenant sous le signe du nazisme. Ce qui pose, au fond, un problème grave : comment aimer le pouvoir ? Personne n'aime plus le pouvoir. Cette espèce d'attachement affectif, érotique, ce désir qu'on a pour le pouvoir, le pouvoir qui s'exerce sur vous n'existe plus. La monarchie et ses rituels étaient faits pour susciter cette sorte de rapport érotique au pouvoir. Les grands appareils staliniens, hitlériens même, étaient faits également pour cela. Mais tout est tombé en ruines et il est clair qu'on ne peut pas aimer Brejnev d'amour, ni Pompidou, ni Nixon. On pouvait, à la rigueur, aimer de Gaulle, ou Kennedy ou Churchill. Mais que se passe-t-il actuellement ? N'assiste-t-on pas à un début de re-érotisation du pouvoir, développée, à une extrémité dérisoire, lamentable, par les porno-shops aux insignes nazis que l'on retrouve aux Etats-Unis, et (version beaucoup plus supportable mais tout aussi dérisoire) dans les attitudes de Giscard d'Estaing disant : « On va défiler en complet veston dans les rues en serrant la main aux gens, et les gosses auront une demi-journée de vacances » ? Il est certain que Giscard a fait une partie de sa campagne pas seulement sur sa prestance physique mais aussi sur une certaine érotisation de son personnage, de son élégance.

Cahiers : C'est ainsi qu'il s'est mis en scène dans une affiche électorale, celle où l'on voit sa fille tournée vers lui.

Foucault : C'est cela. Il regarde la France, mais elle le regarde, lui. C'est restituer de la séduction au pouvoir.

Cahiers : C'est quelque chose qui nous a frappés pendant la campagne électorale, surtout au moment du grand débat télévisé entre Mitterrand et Giscard ; c'est qu'ils n'étaient pas du tout sur le même terrain. Mitterrand apparaissait comme un homme politique de type ancien, disons appartenant à une vieille gauche. Il essayait de vendre des *idées,* elles-mêmes datées et un peu vieillotes, et il le faisait avec une grande noblesse. Mais Giscard, lui, vendait l'idée du pouvoir exactement comme un publiciste vend un fromage.

Foucault : Encore tout récemment, il fallait s'excuser d'être au pouvoir. Il fallait que le pouvoir se gomme et ne se montre pas comme pouvoir. Cela a été, jusqu'à un certain point, le fonctionnement des républiques démocratiques, où le problème était de rendre le pouvoir suffisamment insidieux, invisible, pour qu'on ne puisse pas le saisir dans ce qu'il faisait et là où il était.

Maintenant (et là, de Gaulle a joué un rôle très important) le pouvoir ne se cache plus, il est fier d'être là et en plus il dit : « Aimez-moi, parce que je suis le pouvoir. »

Cahiers : Il faudrait peut-être parler d'une certaine impuissance du *discours* marxiste, tel qu'il fonctionne depuis longtemps, à rendre compte du fascisme. Disons que le marxisme a historiquement rendu compte du phénomène nazi d'une façon économiste, déterministe, en mettant complètement de côté ce que pouvait être spécifiquement l'idéologie du nazisme. On peut alors se demander comment quelqu'un comme Malle, qui est assez au courant de ce qui se passe à gauche, peut profiter de cette faiblesse, s'engouffrer dans cette brèche.

Foucault : Le marxisme a donné du nazisme et du fascisme une définition : « dictature terroriste ouverte de la fraction la plus réactionnaire de la bourgeoisie ». C'est une définition à laquelle il manque tout un contenu et toute une série d'articulations. En particulier, il manque le fait que le nazisme et le fascisme n'ont été possibles que dans la mesure où il a pù y avoir à l'intérieur des masses une portion relativement importante qui a pris sur elle et à son compte un certain nombre de fonctions étatiques de répression, de contrôle, de police. Il y a là, je crois, un phénomène important du nazisme. C'est-à-dire sa pénétration profonde à l'intérieur des masses et le fait qu'une partie du pouvoir a été effectivement déléguée à une certaine frange des masses. C'est là où le mot « dictature » est à la fois vrai en général et relativement faux. Quand on songe au pouvoir que pouvait détenir sous un régime nazi un individu à partir du moment où il était simplement S.S. ou inscrit au Parti ! On pouvait effectivement tuer son voisin, s'approprier sa femme, sa maison ! C'est là où *Lacombe Lucien* est intéressant, parce que c'est un côté qu'il montre bien. Le fait est que, contrairement à ce qu'on entend d'habitude par dictature, c'est-à-dire le pouvoir d'un seul, on peut dire que dans un régime comme celui-là, on donnait la partie la plus détestable, mais en un sens la plus enivrante, du pouvoir, à un nombre considérable de gens. Le S.S. était celui auquel on avait donné le pouvoir de tuer, de violer...

Cahiers : C'est là que le marxisme orthodoxe défaille. Parce que cela l'oblige à tenir un discours sur le désir.

Foucault : Sur le désir et sur le pouvoir...

Cahiers : C'est là aussi que des films comme *Lacombe Lucien* et *Portier de nuit* sont relativement « forts ». Ils peuvent tenir un discours sur le désir et le pouvoir qui *semble* cohérent...

Foucault : Dans *Portier de nuit,* il est intéressant de voir comment, dans le nazisme, le pouvoir d'un seul était repris par les gens et mis en œuvre. Cette espèce de faux tribunal qui se constitue, c'est tout à fait passionnant. Parce que d'un côté, cela prend l'allure d'un groupe de psychothérapie, mais en fait cela a la structure de pouvoir d'une société secrète. Au fond, c'est une cellule S.S. qui s'est reconstituée, qui se donne un pouvoir judiciaire différent et opposé au pouvoir central. Il faut tenir compte de la manière dont le pouvoir a été éparpillé, investi, à l'intérieur même de la population, il faut tenir compte de ce formidable déplacement de pouvoir que le nazisme a opéré dans une société comme la société allemande. Il est faux de dire que le nazisme était le pouvoir des grands industriels reconduit sous une autre forme. Ce n'était pas le pouvoir du grand état-major renforcé. Ça l'était, mais à un certain niveau seulement.

Cahiers : Effectivement, c'est un côté intéressant du film. Mais ce qui nous a semblé très critiquable, c'est qu'il a l'air de dire : « Si vous êtes un S.S. classique, vous fonctionnez de cette façon-là. Mais si vous avez en prime une certaine « notion de dépense », cela donne une aventure érotique formidable. » Le film maintient donc la séduction.

Foucault : Oui, c'est là qu'il rejoint *Lacombe Lucien.* Car le nazisme n'a jamais donné une livre de beurre aux gens, il n'a jamais donné autre chose que du pouvoir. Il faut quand même se demander, si ce régime n'était rien d'autre que cette dictature sanglante, comment il se fait que le 3 mai 1945, il ait pu y avoir encore des Allemands pour se battre jusqu'à la dernière goutte de sang, s'il n'y avait pas un mode d'attachement de ces gens au pouvoir. Bien sûr, il faut tenir compte de toutes les pressions, dénonciations...

Cahiers : Mais s'il y avait dénonciations et pressions, c'est qu'il y avait des gens pour dénoncer. Donc, comment les gens étaient-ils pris la-dedans ? Comment étaient-ils blousés par cette redistribution du pouvoir dont ils avaient été bénéficiaires ?

Foucault : Dans *Lacombe Lucien* comme dans *Portier de nuit,* ce surcroît de pouvoir qu'on leur donne est reconverti en amour. C'est très clair à la fin de *Portier de nuit,* où se reconstitue autour de Max, dans sa chambre, une sorte de petit camp de concentration où il meurt de faim. Alors là, l'amour a reconverti le pouvoir, le sur-pouvoir, en absence totale de pouvoir. Dans un sens, il y a à peu près la même réconciliation que dans *Lacombe Lucien* où l'amour reconvertit l'excès de pouvoir par lequel il a été piégé, en un dénuement champêtre fort loin de l'hôtel borgne de la Gestapo, fort loin aussi de la ferme où on égorge les cochons.

Cahiers : Alors, on aurait un début d'explication au problème que vous posiez au début de l'entretien : pourquoi le nazisme, qui était un système puritain, répressif, est aujourd'hui partout érotisé ? Il y aurait une sorte de déplacement : un problème, qui est central et qu'on ne veut pas envisager, celui du pouvoir, serait éludé ou plutôt déplacé complètement vers le sexuel. Si bien que cette érotisation serait en définitive un déplacement, un refoulement...

Foucault : Ce problème est en effet très difficile et il n'a peut-être pas été assez étudié, même par Reich. Qu'est-ce qui fait que le pouvoir est désirable et qu'il est effectivement désiré ? On voit bien les procédés par lesquels cette érotisation se transmet, se renforce, etc. Mais pour que l'érotisation puisse prendre, il faut que l'attachement au pouvoir, l'acceptation du pouvoir par ceux sur qui il s'exerce soient déjà érotiques.

Cahiers : C'est d'autant plus difficile que la représentation du pouvoir est rarement érotique. De Gaulle ou Hitler n'étaient pas particulièrement séduisants.

Foucault : Oui et je me demande si, dans les analyses marxistes, on n'est pas un peu victimes du caractère abstrait de la notion de liberté. Dans un régime comme le régime nazi, il est certain qu'on n'a pas de liberté. Mais ne pas avoir de liberté ne veut pas dire ne pas avoir de pouvoir.

Cahiers : C'est au niveau du cinéma et de la télévision, la télévision étant entièrement contrôlée par le pouvoir, que se focalise avec le maximum d'impact le discours de l'histoire. Ce qui implique une responsabilité politique. Il nous semble que les gens s'en rendent de plus en plus compte. Au cinéma, depuis quelques années, on parle de plus en plus d'histoire, de politique, de lutte...

Foucault : Il y a une bataille pour l'histoire, autour de l'histoire qui se déroule actuellement et qui est très intéressante. Il y a la volonté de coder, de juguler, ce que j'ai appelé la « mémoire populaire » et aussi de proposer, d'imposer aux gens une grille d'interprétation du présent. Les luttes populaires, jusqu'en 1968, étaient du folklore. Pour certains, elles ne faisaient pas même partie de leur système immédiat d'actualité. Après 1968, toutes les luttes populaires, qu'elles se passent en Amérique du Sud ou en Afrique, trouvent de l'écho, de la résonance. On ne peut donc plus établir cette séparation, cet espèce de cordon sanitaire géographique. Les luttes populaires sont devenues, non pas d'actualité, mais d'*éventualité,* dans notre système. Il faut donc à nouveau les mettre à distance. Comment ? Non pas en les interprétant directement, car ce serait s'exposer à tous les démentis, mais en proposant une interprétation historique des luttes populaires anciennes qui ont pu se produire chez nous, pour montrer qu'en fait, elles n'ont pas existé ! Avant 1968, c'était : « Ça ne viendra pas parce que ça se passe ailleurs » ; maintenant, c'est : « Ça ne viendra pas, parce que ça ne s'est jamais passé ! Et regardez même quelque chose comme la Résistance, sur laquelle on a tellement rêvé, regardez un peu... Rien. Vide, ça sonne creux ! » Ce qui est une autre manière de dire : « Au Chili, ne vous inquiétez pas, c'est la même chose ; les paysans chiliens s'en contrefoutent. En France aussi : ce que peuvent faire quelques agités, ça ne touche pas les profondeurs. »

Cahiers : Pour nous, ce qui est important quand on réagit par rapport à cela, contre cela, c'est de ne pas se contenter de rétablir la vérité, de dire, sur le maquis par exemple : « Non, j'y étais, ça ne s'est pas passé comme cela ! » Nous pensons que pour mener efficacement la lutte idéologique sur un terrain comme celui où ces films nous entraînent, il faut avoir un système de références — et de références positives — plus large, plus vaste. Pour beaucoup de gens, par exemple, cela consiste à se réapproprier l'« histoire de France ». C'est dans cette optique-là qu'on a lu avec beaucoup d'attention *Moi, Pierre Rivière...,* parce qu'on se rendait compte qu'à la limite, paradoxalement, ça nous était utile pour rendre compte de *Lacombe Lucien,* que la comparaison n'était pas improductive. Par exemple, il y a une différence significative, c'est que Pierre Rivière est un homme qui écrit, qui exécute un meurtre et qui a une mémoire tout à fait extraordinaire. Malle, lui, traite son héros en demeuré, comme quelqu'un qui traverse tout, l'histoire, la guerre, la collaboration, *sans rien capitaliser.* C'est là que le thème de la mémoire, de la mémoire populaire, peut aider à opérer un clivage entre quelqu'un, Pierre Rivière, qui prend la parole ne l'ayant pas et est contraint de tuer pour avoir droit à cette parole, et le personnage créé par Malle et Modiano qui prouve, justement en ne capitalisant rien de ce qui lui arrive, qu'il n'y a rien dont il vaille la peine de se souvenir. C'est dommage que tu n'aies pas vu *Le Courage du peuple.* C'est

un film bolivien, qui a été fait explicitement dans le but de constituer une pièce à conviction pour un dossier. Ce film, qui circule dans le monde entier (mais pas en Bolivie, à cause du régime), est joué par les acteurs mêmes du drame réel qu'il reconstitue (une grève des mineurs et sa répression sanglante), ils prennent eux-mêmes en main leur représentation, pour que personne n'oublie.

Il est intéressant de voir que, à un niveau minimum, tout film fonctionne comme archive potentielle, et que, dans une perspective de lutte, on peut s'emparer de cette idée, passer à un stade plus avancé, lorsque les gens organisent leur film comme une pièce à conviction. Et on peut penser cela de deux façons radicalement différentes : soit que le film mette en scène le pouvoir, soit qu'il représente les victimes de ce pouvoir, les classes exploitées qui, sans le secours de l'appareil de production/diffusion de film, avec très peu de moyens techniques, prennent en charge leur propre représentation, témoignent pour l'histoire. Un peu comme Pierre Rivière témoignait, c'est-à-dire commençait à écrire, sachant qu'il allait comparaître tôt ou tard et qu'il fallait que tout le monde comprenne ce qu'il avait à dire.

Ce qui est important dans *Le Courage du peuple*, c'est que la demande est venue effectivement du peuple. C'est à partir d'une enquête que le réalisateur s'est rendu compte de cette demande. Ce sont les gens qui avaient vécu l'événement qui ont demandé à ce qu'il soit mémorisé.

Foucault : Le peuple constitue ses propres archives.

Cahiers : La différence entre Pierre Rivière et Lacombe Lucien, c'est que Pierre Rivière fait tout pour que l'on puisse discuter de son histoire après sa mort. Tandis que, même si Lacombe est un personnage réel ou qui a pu exister, il n'est que l'objet du discours d'un autre, pour des fins qui ne sont pas les siennes.

Il y a deux choses qui marchent actuellement dans le cinéma. D'une part, les documents historiques, qui ont un rôle important. Dans *Toute une vie*, par exemple, ils jouent un très grand rôle. Ou bien dans les films de Marcel Ophuls ou de Harris et Sédouy, le fait de voir Duclos s'agiter en 1936, en 1939, c'est émouvant de voir ce réel. Et d'autre part, il y a les personnages de fiction qui, à un moment donné de l'histoire, condensent au maximum des rapports sociaux, des rapports à l'histoire. C'est pour cela que *Lacombe Lucien* marche si bien. Lacombe, c'est un Français sous l'occupation, un mec qui a un rapport concret au nazisme, à la campagne, au pouvoir local, etc. Et nous ne devons pas ignorer cette manière de personnifier l'histoire, de l'incarner dans un personnage, ou un ensemble de personnages qui condensent, à un moment donné, un rapport privilégié au pouvoir.

Il y a un tas de personnages dans l'histoire du mouvement ouvrier qu'on ne connaît pas ; il y a des tas de héros de l'histoire ouvrière qui ont été complètement refoulés. Et je crois qu'il y a là un enjeu réel. Le marxisme n'a pas à refaire des films sur Lénine, il y en a eu des tas.

Foucault : C'est important ce que tu dis. C'est un trait de beaucoup de marxistes d'aujourd'hui. C'est l'ignorance de l'histoire. Tous ces gens, qui passent leur temps à parler de la méconnaissance de l'histoire, ne sont capables que de faire des commentaires de textes : Qu'est-ce qu'a dit Marx ? Marx a-t-il bien dit cela ? Or, qu'est-ce que le marxisme, sinon une autre manière d'analyser l'histoire elle-même ? A mon avis, la gauche, en France, n'est pas historienne. Elle l'a été. Au XIXe siècle, Michelet, on peut le dire, a représenté la gauche à un moment donné. Il y a eu aussi Jaurès, puis c'est devenu une espèce de tradition d'historiens de gauche, socio-démocrates (Mathiez, etc.). C'est aujourd'hui un petit ruisseau. Alors que ce pourrait être un formidable mouvement qui comprendrait des écrivains, des cinéastes. Il y a tout de même eu Aragon et *Les Cloches de Bâle*, c'est



La norme et l'ordre : « Le fascisme ordinaire », de Mikhaïl Romm.

un très grand roman historique. Mais c'est relativement peu de choses, par rapport à ce que cela pourrait être dans une société où l'on peut tout de même dire que les intellectuels sont plus ou moins imprégnés de marxisme.

Cahiers : Le cinéma apporte à cet égard quelque chose de nouveau : l'histoire prise « en direct »... Quel rapport ont les gens en Amérique avec l'histoire, en voyant tous les soirs, à la télévision, la guerre du Viet-nam en mangeant ?

Foucault : A partir du moment où l'on voit tous les soirs des images de guerre, la guerre devient totalement supportable. C'est-à-dire parfaitement ennuyeuse, on a vraiment envie de voir autre chose. Mais du moment qu'elle est ennuyeuse, on la supporte. On ne regarde même pas. Alors comment faire pour que cette actualité-là, telle qu'elle est filmée, soit réactivée comme une actualité historique importante ?

Cahiers : Tu as vu *Les Camisards ?*

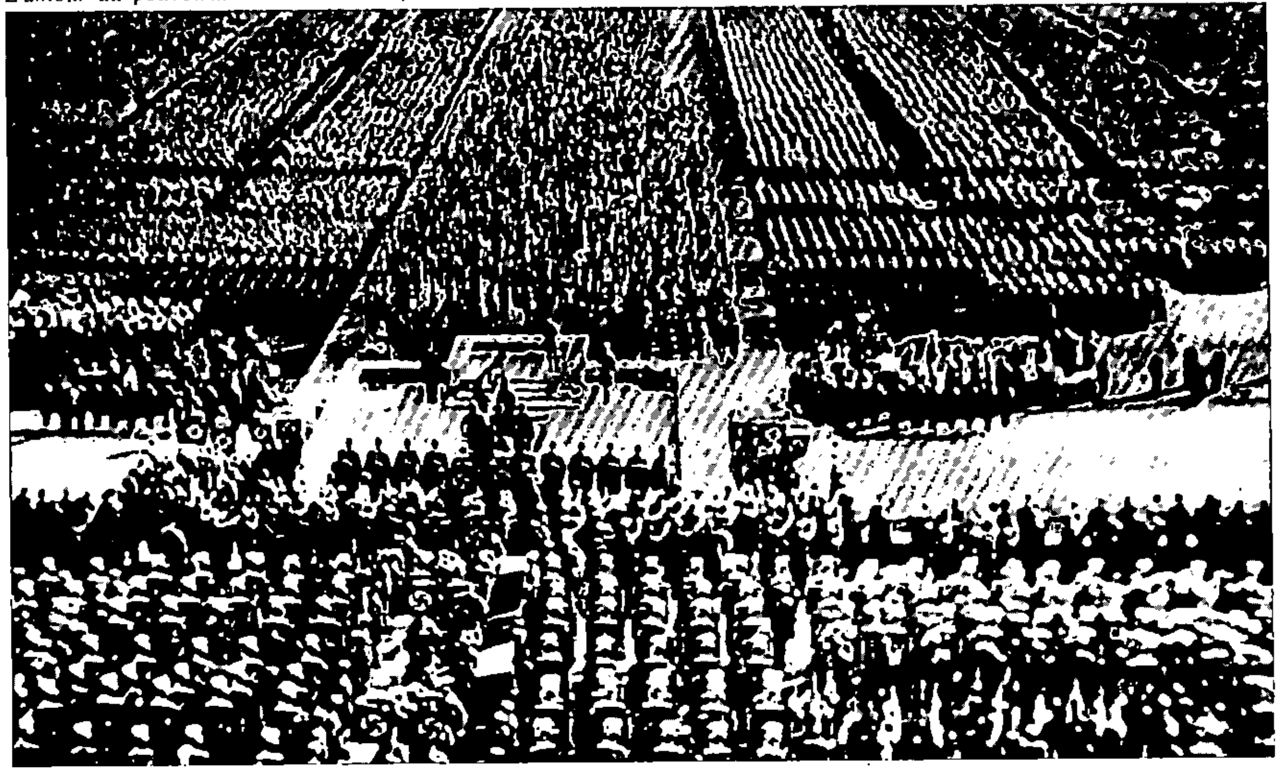
Foucault : Oui, j'ai beaucoup aimé. Historiquement, c'est impeccable. C'est beau, c'est intelligent, cela fait comprendre des tas de choses.

Cahiers : Je crois que c'est dans ce sens-là qu'il faudrait aller pour faire des films. Pour en revenir aux films dont on parlait au début, il faudrait poser le problème du désarroi de l'extrême-gauche devant certains aspects, particulièrement l'aspect sexuel, de *Lacombe Lucien* ou de *Portier de nuit*. Comment ce désarroi peut-il profiter à la droite...

Foucault : Envers ce que tu appelles l'extrême-gauche, je suis dans un grand embarras. Je ne sais pas très bien si elle existe encore. Il y a tout de même un énorme bilan de ce que l'extrême-gauche a fait depuis 1968 qu'il faut bien tracer : bilan négatif à un certain niveau et positif à un autre. C'est vrai que cette extrême-gauche a été l'agent de diffusion de tout un tas d'idées importantes : la sexualité, les femmes, l'homosexualité, la psychiatrie, le logement, la médecine. Elle a été également l'agent de diffusion de modes d'action, ce qui continue à être important. L'extrême-gauche a été importante, aussi bien dans des formes d'action que dans des thèmes. Mais il y a aussi un bilan négatif au niveau de certaines pratiques staliniennes, terroristes, organisationnelles. Une méconnaissance également de certains processus larges et profonds qui viennent d'aboutir aux 13 millions de voix derrière Mitterrand, et qu'on a toujours négligés sous prétexte que c'était de la politique politicante, sous prétexte que c'était des affaires de partis. On a négligé tout un tas d'aspects, notamment que le désir de vaincre la droite a été un facteur politique très important depuis un certain nombre d'années, de mois, dans les masses. L'extrême-gauche n'a pas senti ce désir, à cause d'une fausse définition des masses, une fausse appréciation de ce qu'est l'envie de vaincre. Au nom du risque que revêt une victoire confisquée, elle préfère ne pas prendre le risque de vaincre. La défaite, au moins, ça ne se récupère pas. Personnellement, je n'en suis pas si sûr.



L'amour du pouvoir... En haut : « Le fascisme ordinaire » ; en bas : « Mein Kampf ».





Bertolt Brecht en 1928.

« La question essentielle est en effet celle-ci : comment pouvons-nous devenir des bêtes, des bêtes dans un sens tel que les fascistes craignent pour leur domination ? Une bête, c'est quelque chose de fort, de terrible, de dévastateur. Le mot rend un son barbare. Mais croit-on pouvoir combattre la barbarie en faisant l'ange ? Ce serait vouloir parer un coup de sabre avec son poignet nu. Il faut s'en pénétrer : la bonté aussi doit blesser. Blesser la sauvagerie. La pègre assassine, mais on ne peut l'amener à disparaître que par l'assassinat. Comprenez-moi : je ne dis pas que nous devons aller tuer Hitler. Ce serait bestial, mais pas intelligent. Cependant, il faut employer des armes meurtrières, sinon la pègre vivra jusqu'à la fin des temps, du moins de notre temps. Comment avoir, nous écrivains, une écriture qui tue ? »

(In : La bête intellectuelle est dangereuse, B. Brecht. Sur le réalisme, p. 43.)

La bête et le militant

par Bernard Sichère

Fouets, chaînes, travestis, Marlène, bottes de cuir, martèlement sourd, marche ou crève, cri de jouissance, bouche qui s'ouvre, Sade, Deleuze, homosexualité subversive, décharge pulsionnelle, horrifiant délice : la bête immonde et ses replis. Le fascisme nous habite : ce n'est pas une dénonciation alarmée, c'est un cri étranglé, honteux, raffiné, jouissif. La barbarie est à nos portes. Mieux : en nous, en nous tous. Présente au champ de la conscience mais plus encore, peut-être, comme toute vague idéologique, dans celui, implicite, enfoui, peu clair (cette absence de clarté qui fait le ravissement de quelques-uns) des fantasmes plus ou moins « primordiaux ». Ici présent, actuel, tout un passé fasciste qu'on croyait politiquement et historiquement situé, situable, et qui nous revient dans ses couches profondes, inconscientes. Retour, répétition : la névrose est là, quelque part. Où ? Dans celui qui veut avec béatitude les mouvements exquis de cette fascination odieuse (« l'horreur d'une jouissance de lui-même ignorée » dit quelque part Freud de l'homme aux rats, en l'occurrence bon témoin), ou dans celui qui lui oppose sa vertu indignée ? C'est à voir, et celui qui dit que c'est tout vu se trompe. Mais il est clair qu'il s'agit là d'une opération idéologique qui n'est pas innocente (elle ne survient pas n'importe quand, à n'importe quel stade de l'épuisement politique et idéologique de la petite bourgeoisie, au moment précisément où celle-ci pourrait basculer), qui ne s'adresse pas d'abord à la conscience, qui met en jeu le sujet de l'inconscient : de ce point de vue, toute mise de côté de la psychanalyse comme science du sujet et de la logique inconsciente n'est pas seulement discutable, mais dangereuse, historiquement (faut-il recommencer la tragique impasse du marxisme mécanique fustigé par Reich ?). Ce qui veut dire en clair : une conscience politique juste, qui ne serait pas armée analytiquement, passera à chaque coup à côté des effets réellement produits par un film comme celui de Cavani et laissera ces effets inentamés.

Ce que nous disons d'emblée est ceci : une conscience révolutionnaire doit s'armer de la théorie de l'inconscient. Autrement : la hargne droitière de quelqu'un comme Cavani (laissons-la se dire « de gauche », c'est la pratique qui tranche) risque, hélas ! de tomber juste quand elle dresse un portrait stéréotypé mais habile du militant d'extrême-gauche.
Autrement dit : la réponse d'un militant révolutionnaire ne sera pas que tout ce qu'on vous montre est faux, ou que la perversion n'existe pas. Elle sera, à notre avis, que si l'inconscient existe, cela ne nous permet certainement pas de dire que le nazisme, c'est la perversion (quelle perversion ?), que la perversion, c'est le fond de l'âme humaine et que le combat contre le fascisme, c'est le refoulement de cette vérité. Un révolutionnaire aura d'abord *autre chose* à dire sur le nazisme, sur la perversion, sur la sexualité, et sur le rapport de la sexualité à l'histoire.

Vague fascisante : comme si de multiples virtualités fascistes, çà et là obscurément présentes dans l'inconscient petit-bourgeois, trouvaient soudain appui, comme par miracle, sur des images et des représentations qui viennent les articuler et les assurer. Face à cette évidence, la réponse d'un militant révolutionnaire est forcément double. Elle consiste, d'une part à situer le fascisme là où il est, politiquement, et à le dénoncer *politiquement* (la violence des déclarations de Cavani est politique et la réponse à cette violence est elle aussi politique). Mais elle consiste aussi à montrer comment le fascisme, avant même de surgir politiquement dans la structure de l'Etat bourgeois, se prépare en douceur, insidieusement, dans l'inconscient de la petite bourgeoisie, des intellectuels, d'une frange des masses populaires (le racisme), sans rapport nécessaire avec l'imaginaire nazi, situable historiquement, mais opérant toujours au niveau des impulsions obscures, irrationnelles, viscérales, telles qu'elles trouvent à s'articuler dans les représentations du désir. Ce n'est qu'en intervenant dans ce « jeu » qu'on peut en dénoncer les lois historiques et les casser (le cas n'est pas toujours

aussi simple que pour « Portier de nuit » ; et les films de violence, les westerns à base raciste, le culte des héros dans l'imagerie populaire, les drames psychologiques bourgeois, les films « apolitiques » où l'on baise ?). Ce que Brecht avait commencé, il convient de le poursuivre, et c'est là que se situe la responsabilité historique des intellectuels : armés de ces instruments que sont le matérialisme historique et la psychanalyse comme théorie de l'inconscient, mener la lutte idéologique sur tous les fronts, à tous les niveaux. Ce qui veut dire être sans pitié pour les autres et pour soi-même (suis-je capable d'intervenir là où je suis concerné dans mon désir et ma sexualité ?). Ce qui veut dire aussi mettre l'analyse de classe au poste de commandement : ce n'est pas de n'importe où que je m'adresse à la psychanalyse et que je parle du désir, du sujet, du sexe.

Le désir petit-bourgeois

Nous savons bien, justement, que ce n'est pas par hasard si ce sont les intellectuels de la petite bourgeoisie, surtout les artistes, qui sont sensibles à ce renouveau fasciste et à la fascination qu'il exerce, ou qui le véhiculent. D'une part, la petite bourgeoisie est en proie à la rancœur la plus tenace devant le mouvement de l'histoire qui lui arrache son pouvoir et ses images, son influence matérielle et idéologique (le familialisme, la morale de l'ordre et du respect, l'école et le savoir universitaire), et elle ne peut que haïr ce qui du côté de la grande bourgeoisie monopoliste correspond objectivement à, et incarne, une violation tranquille et cynique de toutes les valeurs en lesquelles elle s'est efforcée de croire. Cette hargne, nous savons comment le capitalisme autoritaire peut l'exploiter : c'est la base de masse du fascisme telle que Reich l'a analysée. Elle trouvera son expression naturelle dans le moralisme réactionnaire, la défense de la famille traditionnelle et des valeurs nationales et spirituelles que le développement du capitalisme saccage. C'est elle qui demandera l'interdiction du film de Cavani pour « obscénité ». D'autre part, notamment chez les intellectuels et les artistes, mais plus généralement chez tous ceux que les mutations économiques et sociales déracinent de leur ancrage de classe et conduisent à un mélange de révolte et de fatalisme, elle se verra affolée et tentée par toutes les brèches qui s'ouvrent à l'intérieur de l'idéologie autoritaire dont elle souffre, à tous les mirages de libération qui s'offrent à elle sans la conduire à la remise en cause de la formation sociale elle-même ou à l'affrontement direct de l'appareil d'Etat bourgeois. Voulant être *autre* sans pouvoir s'y décider, du fait de sa coupure systématique d'avec le prolétariat, et le peuple en lutte, qu'elle ironise cette coupure (Barthes) ou qu'elle cherche à la dire (Godard). Qu'elle cherche la libération n'est pas un mal, puisque cela veut dire qu'elle aussi se trouve traversée par les contradictions antagonistes sous une forme secondaire. Mais qu'elle la vise en termes de désir et de fantasme fait problème : l'Autre historique et social qui la travaille, il n'est pas sûr qu'elle le vise en sa vérité, plutôt dans les masques qui rendent supportable l'irruption de ce *nouveau* devant lequel elle éprouve à la fois inquiétude et fascination.

Cela veut dire que s'adresser à la petite bourgeoisie pour l'arracher à la fascisation suppose de la part du militant la possibilité de s'attaquer à la fois au moralisme réactionnaire (trouvant son ancrage dans les valeurs familiales et nationalistes) et au spontanéisme que viennent incarner les éternels impubères de l'explosion marginale (les petits chefs du désir anarchique qui prolongent indéfiniment les rapports de fascination et de miroir contre lesquels nous nous battons). Fasciné par de telles ouvertures dans le tissu de la morale oppressive, par de telles « dépenses » de sa propre structure psychique, l'intellectuel et l'artiste de la petite bourgeoisie seront tout naturellement amenés à vivre leur rapport au nouveau, à l'Autre historique (aux forces révolutionnaires) en termes subjectifs de levée du refoulement, de « retour du refoulé », d'irruption sexuelle perverse, c'est-à-dire antiautoritaire, antifamiliale, antiétatique.

Ce que l'intellectuel ne voit pas, alors, c'est que justement « la sexualité, par définition, c'est la religion de la petite bourgeoisie » (Sollers, dans un article sur le fascisme qu'il conviendrait de relire attentivement). C'est justement là que la psychanalyse, et pas seulement le matérialisme historique, peut nous aider à débrouiller cette « psychanalysation » d'un procès historique et de classe qui prétend d'emblée à l'universalité par impuissance à penser ses propres limites, sa propre finitude sociale et historique. Cette incapacité, de l'artiste et de l'intellectuel bourgeois, à dialectiser ce mouvement subjectif de révolte et d'explosion (qui peut effectivement contribuer à une remise en question du rapport à soi, aux autres, au réel et à l'histoire), vient de ce qu'il la vit finalement selon deux aspirations contradictoires. D'une part, en termes d'immédiateté et d'évidence qui ne supportent ni le calcul ni la relativisation : l'artiste est chargé par l'histoire (mythe hégélien de la « ruse de la Raison ») d'incarner ces forces obscures, inaperçues, que les autres, notamment les militants, mais aussi le peuple, vivent inconsciemment et d'une manière irresponsable, dans le refoulement innocent ou dogmatique. Cela évidemment ne se discute pas :

c'est une croyance, c'est un dogme, c'est à prendre ou à laisser. Si nous ne disions rien de plus, nous serions ainsi condamnés, apparemment, à un éternel dialogue de sourds entre dogmatisme intellectuel et dogmatisme militant.

Mais d'autre part cette irruption pulsionnelle, libidinale, cette dépense, est-ce l'histoire elle-même dans son impensé, ou l'impensé de la machine capitaliste tel que la petite bourgeoisie peut le vivre ou le penser ? La perversion, dont on nous rebat les oreilles comme d'une découverte récente, palpitante (de Visconti à Cavani, en passant par Deleuze et Klossowski), qu'est-ce d'autre que le refoulé pervers de la névrose petite-bourgeoise, c'est-à-dire le refoulé de l'histoire tel que le vit la petite bourgeoisie en universalisant sa position ? Car cette irruption soi-disant immédiate, spontanée, vécue comme une explosion jouissive et substantielle (comme la soumission jouissive à l'Autre : c'est là la racine, chrétienne, du masochisme qu'on déguise en contestation radicale du capitalisme), est en fait lourdement chargée de raison, de calcul et de médiation. Et c'est là précisément ce qui fait obstacle à la révolutionnarisation de l'intellectuel : la prétention exorbitante et violemment maintenue d'une position de maîtrise, d'une capacité à l'interprétation *globalisante* par-delà les limites de classe. C'est ce qu'on peut appeler, en langage psychanalytique, mais aussi politique, l'insistance farouche de la paranoïa petite-bourgeoise, de la visée, consciente et inconsciente (présente dans la structure psychique elle-même, dans le mode inconscient du désir) de l'hégémonie idéologique. Entre le maintien farouche de ce pouvoir historique en train de s'émietter et le plaisir délicieux de se laisser « couler » dans toute irruption d'un « plus de jouir » où elle croit trouver la libération, la petite bourgeoisie intellectuelle diffère indéfiniment la question devenue urgente de son entrée dans le camp de la révolution, de l'acceptation de sa défaite historique et de son ouverture *politique* à un nouveau qui ne peut plus venir ni d'elle ni de son désir, et qu'elle ne peut prétendre penser avant de l'avoir réellement vécu, dans la mise en œuvre d'une pratique révolutionnaire qui fait éclater le dialogue stérile et complice de la névrose dominante (peur de jouir, peur de se mettre en cause, peur de se perdre dans l'« Autre » que soi menaçant toute propriété personnelle) et de son envers pervers, honteux, morcelé, caché, « en chambre ». Le sujet, éclaté, multiplié, pulvérisé, qu'on veut voir apparaître çà et là, ne peut demeurer qu'une chance individuelle et magique s'il ne se saisit et ne se comprend pas lui-même comme un éclatement actif, lié à la lutte sociale, et capable de mettre en rapport son éclatement comme sujet et la montée des forces historiques révolutionnaires dont il est partie intégrante.

A partir de là seulement il est possible de prendre position sur la question que soulève l'intense campagne profasciste ou, plus subtilement, d'interrogation artistique du fascisme à laquelle nous assistons. S'il est vrai que l'idéologie nazie, telle qu'un Reich l'a décomposée en ses éléments fantasmatiques, opère comme toute idéologie réactionnaire avant tout au niveau des mythes et des organisations inconscientes, en rapport avec la structure petite-bourgeoise de la famille, sous une apparence en même temps de libération du désir, cela veut dire précisément que les tâches des intellectuels et des artistes en la matière sont décisives, et que leur responsabilité politique est au moins aussi grande que celle des militants. Si nous nous réclamons du matérialisme historique, cela veut dire que cette tâche est double : constituer une analyse réelle (et non un alibi fantasmatique) de ce que fut l'idéologie nazie, de sa base de classe et de ses supports fantasmatiques et mythiques ; produire une dénonciation de ce qu'est aujourd'hui le fascisme dans ses formes actuelles, impérialistes, racistes, antipopulaires. Ce qui suppose, dans les deux cas, que nous soyons capables d'intervenir lucidement, et fermement, sur la question du désir et des formes inconscientes, puisque c'est là, apparemment, la chasse gardée de la petite bourgeoisie intellectuelle, à la fois en raison de sa sensibilité particulière à de tels problèmes (la « philosophie du sujet » qui est l'une de ses armes historiques et dans laquelle elle essaie vainement de faire rentrer la psychanalyse qui en est la contestation), et parce qu'elle y trouve l'alibi rêvé pour refouler le fondement de classe de ses contradictions et l'impossibilité de les résoudre autrement que politiquement, dans l'action politique aux côtés des masses révolutionnaires.

Cela veut dire que l'intellectuel révolutionnaire ne « refoule » rien, ni l'inconscient, ni le désir, ni le sexe, ni le langage, mais qu'il intervient sur cette *autre scène* pour l'ouvrir à l'histoire et à la lutte, au lieu de lui maintenir son statut réactionnaire de « domaine réservé », support de toutes les religiosités irrationnelles, de tous les mysticismes (qu'on consulte par curiosité quelques témoignages dits « chrétiens » fournis par « Le Monde » à propos de « Portier de nuit », et qu'on se demande si ce n'est pas là que le refoulé gîte, et qu'il pue !). En désignant le peuple lui-même comme une masse apeurée et instinctive, ou bien l'on se contente de relever un fait haïssable, à savoir que même dans le peuple certains peuvent être gagnés à l'idéologie réactionnaire et fasciste, et il s'agirait de savoir comment s'y opposer, ou l'on se projette soi-même sur le peuple en lui attribuant, de manière fausse et abjecte, sa propre fascination pour une sexualité mystérieuse, opaque, bouleversante, au fond de laquelle, bien sûr, il y aurait l'« âme », misérable et éternelle.

De ce point de vue, lorsque Brecht recommandait de recourir à l'arme du rire contre le fascisme, il ne se trompait pas tout à fait, même si ce rire n'a de sens qu'à l'intérieur d'une lutte où il s'agit d'autre chose que de rire. Ce rire n'est pas seulement une décompensation du refoulement, c'est la force qui met à distance la névrose et la perversion, en les démystifiant par la mise en acte révolutionnaire du sujet militant, celui qui porte l'histoire et qui conteste tous les catéchismes. Si le rire d'Arturo Ui est une arme révolutionnaire, c'est qu'il détruit la croyance, non par une autre croyance où par un savoir, mais par le mouvement insolent, transgressif, contestataire d'un matérialisme « militant » (pour parler comme Lénine), qui ne reconnaît aucun sacré et qui débusque la religion de tous ses repaires réactionnaires. Il est clair, par exemple, qu'on ne peut répondre au rire épais, hargneux, réactionnaire (Jean Yanne) par une simple analyse, mais par un autre rire, le rire « majeur » pour parler comme Bataille, qui situe le sujet névrotique de ce premier rire là où il est, dans le blocage étriqué où il opère, dans la raideur paranoïaque qui le sous-tend (moi le petit malin, le débrouillard, celui qui ne croit en rien qu'en lui-même, négativité creuse, imbécile, produite par l'idéologie bourgeoise du profit, de la complétude imaginaire, fric, bouffe et baise). La force de l'argument réactionnaire est de prétendre s'appuyer sur la possible religiosité de l'adversaire : le militant ne sait pas rire, de même qu'il ne sait pas baiser. Ce rapprochement n'est pas accidentel : c'est bien de jouissance qu'il s'agit en dernière instance et de l'incapacité supposée du révolutionnaire en la matière. Ecoutons Jean Yanne ou Cavani : le peuple jouit comme les bourgeois, ou ne jouit pas.

Pour un athéisme militant

Il ne s'agit pas de répondre que le révolutionnaire bouffe et baise aussi, comme les autres. Il s'agit de faire comprendre que le révolutionnaire témoigne d'autre chose que de la partouze bourgeoise ou de la raideur névrotique petite-bourgeoise (et de la religiosité fasciste implicite qui l'habite constamment). Ce dont il témoigne, c'est d'une négativité radicale (Engels : « De même cette philosophie dialectique dissout toutes les notions de vérité absolue... ») qui traverse tous les leurres et tous les alibis du désir, et qui décide, dans la lutte, de se donner à elle-même sa jouissance au lieu de consommer les fétiches qu'on lui impose, de reproduire les dominations dont on lui tend l'image. C'est ici que nous pouvons et devons comprendre en quel sens il est vrai de dire que le matérialisme est l'idéologie du prolétariat. C'est avec la mise au poste de commandement de ce matérialisme que nous pouvons combattre idéologiquement : or la mise au poste de commandement du matérialisme historique et dialectique, c'est la mise au poste de commandement de l'athéisme le plus radical, y compris de l'athéisme sexuel (c'est le sens profond, historique, du combat des femmes dans ce champ : « Quand sera brisé l'infini servage de la femme, la femme trouvera l'inconnu... »). La lutte contre la religion est ainsi plus que jamais à l'ordre du jour, c'est elle qui donne un sens à nos interventions sur la question de la famille, des femmes, de la sexualité : ne pas faire de la sexualité une « nouvelle religion », cela veut dire qu'elle est pour nous intérieure à la lutte comme mouvement de révolutionnarisation des rapports sociaux à tous les niveaux, tels qu'ils s'articulent dans le langage et traversent tout sujet. Certes, si le désir est en soi anarchique, athée (ce que la psychanalyse établit en pensant toute normalité comme historique et relative), cette anarchie ne paraît jamais comme telle mais au travers des articulations signifiantes inséparables de chaque société, de classes ou non. C'est pourtant depuis cette anarchie que nous parlons quand nous dénonçons la « religion sexuelle », la métaphysique du Désir et de la Perversion, quand nous posons toute représentation de la jouissance comme interne à des rapports sociaux historiquement constitués, quand nous disons de la raison dialectique qu'« il ne subsiste rien de définitif, d'absolu, de sacré devant elle » (Engels). Cela veut dire qu'il est impossible de tergiverser et qu'historiquement il n'y a que deux forces et deux forces seulement qui s'affrontent de manière antagoniste dans l'idéologie elle-même : les forces révolutionnaires et les forces réactionnaires. Un sujet révolutionnaire n'intervient pas dans l'idéologie, ni en tant que simple militant, soldat au service d'une idéologie politique, ni en tant que professeur disposant d'un savoir (et refoulant indéfiniment l'articulation de ce savoir et des pratiques concrètes), ni en tant qu'écrivain limité aux contraintes du langage et de ses transformations poétiques, mais en tant que militant « organique », qui pense sa pratique politique comme le lieu de concentration et de résolution réelle des contradictions qui opèrent aussi à d'autres niveaux, dans le champ de la jouissance et du langage, mais qu'il articule à ce lieu *décisif* où se pense la mise en rapport historique des procès subjectifs et du procès objectif de la formation sociale. La question du sujet n'est pas une question torturante qui vient défier la conscience politique du dehors (ou du dedans comme sa cause interne déniée), mais une question que la pratique militante dialectise en lui assignant sa *place*, et en se pensant elle-même comme moment décisif d'un procès matériel qui s'articule en raison politique et que la raison politique n'épuise pas.

On ne lutte pas contre l'idéologie dominante à l'intérieur de cette idéologie (comme si elle était elle-même une chose immuable et non quelque chose qui se transforme, qui bouge, qui se renforce ou qui périt), en alléguant indéfiniment son statut d'« intellectuel petit-bourgeois », ni dans les lacunes finalement rassurantes qu'elle concède aux sujets marginalisés, mais en l'ouvrant par force (ce combat est violent) à cet Autre historique dont elle est incapable de rendre compte autrement qu'en termes de refoulement, d'énigme et de hantise. Impuissance historiquement et socialement caractérisable : « L'inconscient du discours bourgeois est bien l'Autre, mais cet Autre est un autre discours bourgeois » (Barthes). Belle assurance et beau mépris sur ce qui peut surgir *ailleurs* de *nouveau*. Qui parle ici ? Non, cet inconscient, ce n'est ni un autre discours bourgeois, ni les pulsions fondamentales de l'« âme humaine », c'est l'irruption et le travail des forces révolutionnaires qui annoncent la fin d'un monde et l'ouverture d'un autre, c'est l'impossible qui désigne la place de ce nouveau. L'Autre parle déjà, c'est lui qui pense ma transformation et le procès actif de cette transformation qui n'est ni l'ensemble de mes pratiques ni le mouvement conscient de mon discours, mais le rapport toujours décalé des deux.

Fantasme et position de classe

Cette limite radicale et cet Autre, non immobile mais en procès (ce qui est immobile c'est chez beaucoup le rapport de l'inconscient petit-bourgeois à cet Autre), c'est cela qui se dit, sans forcément le savoir, dans le discours petit-bourgeois sur le fascisme, dans le fascisme. Visconti, Cavani : ne pas représenter le fascisme tel qu'aujourd'hui il agit et tue, mais s'enfoncer dans la fascination d'un nazisme historiquement situé. Et s'y enfoncer à partir de l'inconscient petit-bourgeois, sujet de l'énonciation, sinon de l'énoncé. La grande rouerie est ainsi de jouer sur des figures suffisamment héroïques, individualisées et lointaines pour que l'identification y puisse jouer librement, en secret. On peut faire, effectivement, et c'est souhaitable, un film sur la collaboration de classe, en montrant comment cette collaboration s'appuie sur des pratiques de classe, sur une mentalité réactionnaire, et pour le nazisme, sur l'adhésion spontanée à des valeurs réactionnaires, religieuses, mystifiantes, familiales, autoritaires, chauvines, racistes. Donc montrer, ce qui est sans doute indispensable pour la démystification d'un nazisme lointain, peu connu de la jeunesse (pour nous qui sommes nés après Pétain), l'écart sensible et réel entre les « dieux du stade » et leur beauté cruelle (qui fascine tant Visconti) et la puanteur rance que dégagent les pratiques réelles du nazisme ; les combines politiques qu'il suppose, l'exploitation concrète des travailleurs qu'il implique, les profits capitalistes qui le permettent et la mort lente et grise de toute pensée grâce à quoi il installe le creux de ses mirages. Mais ce n'est pas ce qui fascine, bien sûr, la libido petite-bourgeoise, elle ne peut parler que de ce qu'elle fantasme et non du réel qui supporte ces fantasmes. La singularité des personnages, pour Cavani, ou leur appartenance à l'aristocratie, pour Visconti, est ce qui vient jouer fonction de masque à l'égard du processus réel dont on prétend rendre compte (puisque, à écouter Cavani, l'artiste est là pour donner des leçons d'histoire aux militants et au peuple). Nous savons, grâce à Brecht, qu'une dénonciation du fascisme repose sur une déconstruction de ses effets, sur une exposition lucide des figures idéalisées et fastueuses où il transpose le sinistre de la dictature capitaliste et où le refoulé sexuel petit-bourgeois peut trouver sa pâture. A condition de montrer la fascination petite-bourgeoise elle-même, comme imbécillité complice de l'abjection. Arturo Ui, sur la scène, est le petit-bourgeois se prenant progressivement pour Hitler et le devenant (*cf.* de même « Le Dictateur » ou « To be or not to be »). Il n'en est pas ainsi chez Cavani ou Visconti, puisque le spectateur petit-bourgeois est exclu du tableau : la fascination, dès lors, peut jouer à plein. L'indignation, de ce point de vue, est une réaction juste si on la désigne à la fois comme politique et passionnelle, comme passion politique, comme ce « désir qui naît de la raison » dont parle Spinoza. La pensée politique est cette répugnance en tant qu'elle se comprend, ce refus d'adhérer qui peut exposer ses raisons et détruire activement l'effet fasciste qu'on voudrait nous faire accepter. Et seul ce mouvement de se comprendre de la révolte constitue ce qu'on appelle un peu trop souvent « distanciation ».

Le théâtre, pour Brecht, devait à la fois fasciner, c'est-à-dire exhiber des images, des tableaux où la jouissance est comptée, et les déconstruire en introduisant en eux un élément pertubateur, corrupteur, en montrant comment ils se constituent, ce qu'ils supportent, en introduisant un désaveu du tableau à partir de ce regard autre qu'est la conscience politique elle-même. D'où la fonction pédagogique d'un tel théâtre qui vise à produire une prise de conscience politique, et d'abord chez l'acteur lui-même, ce dont peu de metteurs en scène actuels se soucient (il est vrai que cela remettrait en cause la division du travail qu'ils acceptent et qu'ils reproduisent). Chez l'acteur d'abord, chez le spectateur ensuite, invité à participer à la fascination-parodie de l'acteur dans son jeu multiple, non psychologique, mais éclaté, non fasciné mais décalé, visant à faire travailler le tableau qu'il présente à la fois de l'intérieur (par son

jeu) et de l'extérieur (par rapport au regard critique du spectateur). L'acteur qui joue Arturo Ui n'est pas Arturo Ui, il n'est pas non plus Hitler, il est quelqu'un qui vient exposer le mensonge, le truquage sur lequel se construit l'« effet Ui » ou l'« effet Hitler », et du même coup le mensonge du théâtre et du spectacle bourgeois, qui demandent la complicité et non pas la critique, la passivité et non pas l'intelligence. Déconstruire l'imaginaire bourgeois, ou fasciste, c'est montrer à la fois par quel procédé il s'inscrit dans la conscience et la subjectivité, et quel réel le supporte.

Ainsi du patron de « Tout va bien » qui fait un exposé sur les bienfaits du capitalisme au-dessus de ses ouvriers en grève, du paysan qui venu en ville contemple ébahie la secrétaire enjuponnée de « La Ligne générale ». Le regard de l'Autre (historique et social) est ce qui vient déconstruire d'une manière offensive l'image proposée et montée. Mais Visconti, Cavani (à des degrés différents), refusent un tel regard ironique et destructeur qui ferait tomber précisément l'effet de fascination complice dont ils ont besoin (l'effet de perversion sans lequel leur discours n'a pas lieu). Chez Cavani, nous savons que tout se passe au premier degré, sans distance, sans critique, que les flash-backs, gros comme des maisons, sont là pour renforcer l'effet de réel. Non pas décalage et critique d'une image par une autre (ce qui serait parfaitement acceptable et même indispensable si l'on voulait faire un film d'analyse), mais répétition en miroir du Même. Ce que dit cette répétition, c'est : le réel est éternel, l'histoire est absente, il n'y a pas d'Autre, le désir a toujours le même visage, il est identité et non pas contradiction et procès (thème idéaliste bourgeois type : le bourreau va « révéler » à la victime sa vérité humaine « déjà là », caractère initiatique, religieux, que la dimension sectaire et élitiste — présente également chez Visconti — du nazisme confirme). N'importe quelle femme est Lucia (le cinéma bourgeois est fondé principalement sur de telles identifications intemporelles et alocales), n'importe quel type est Max (ou alors c'est que vous ne savez pas ce qu'est l'amour). Psychologie éternelle. La dernière image : l'histoire est un règlement de compte entre truands. Quant aux flash-backs, ils prétendent visiblement que nous sommes tous des voyeurs (ce n'est pas par hasard que Bogarde, convaincu et crispé comme Michel Bouquet dans un film de Chabrol, se promène au milieu des Juifs une caméra au poing, il est Cavani elle-même jouissant par procuration du martyre délicieux de la petite fille qu'elle se rêve sans doute dans les bras violents de son papa). La conclusion est claire : nous sommes tous des nazis. Comme chez Jean Yanne nous étions tous des petits-bourgeois aigris, combinards, salopards, collabos.

Mais l'Autre ? Celui qui n'est pas dans le film et par rapport auquel le film a lieu ? Cet Autre historique et social, langagier et pulsionnel (support du fantasme bourgeois), qui fonctionne comme raison cachée du tableau et que le tableau cherche à inclure en douce ? Il est tout autant évacué chez Cavani (tout s'y passe « en chambre », comme remarquait Bonitzer dans « Libération ») que chez Visconti. Au moins Visconti avait-il le mérite de montrer la fascination elle-même, le théâtre et ses limites, le miroir et ses reflets (travestissement). Mais même là l'Autre n'est présent que dans son refoulement. Celui sur qui s'exerce la fascination du nazisme est absent d'un bout à l'autre (il ne peut pas participer du cérémonial aristocratique et funèbre qui l'exclut tout en l'intégrant silencieusement), alors que pourtant son drame, son drame central, sa petite névrose œdipienne interminable est constamment là, constamment présente. Mais refoulée dans son aigreur réactionnaire, transmuée et esthétisée en tragédie antique ou shakespearienne (une critique de la « beauté » serait ici indispensable) par le spectaculaire nazi (le massacre, c'est la fête et cette fête est prodigieusement belle, la caméra en jouit longuement en circulant entre les corps massacrés de ces si beaux garçons), par le spectaculaire aristocratique où l'Autre historique n'est présent que sous la livrée rassurante du larbin (*idem* dans « Ludwig »).

Mais l'homosexualité ? Oui, l'homosexualité, au même titre que le sado-masochisme. Mais quelle homosexualité ? Là encore, nous ne pouvons que dénoncer l'imposture qui consiste à présenter comme une libération à l'égard de l'immense misère sexuelle de la jeunesse ce qui la refoule et qui la nie. Cette homosexualité somptueuse, fastueuse, qu'est-ce d'autre que la franc-maçonnerie militarisée des « seigneurs » qui suppose, pour s'instaurer, la misère de tout un peuple ? Cette homosexualité viriloïde, narcissique, phallocratique, que veut-elle dire en réalité, sinon la négation des femmes, le culte paranoïaque du chef et du père incarnant l'Etat fort et le racisme névrotique qui lui est lié ? Le même renvoie au même : dans cette citadelle étouffante où s'accumule la mort, l'histoire paraît s'arrêter, alors que dehors (mais nous ne le voyons pas) elle poursuit ses massacres mécaniques et sordides, « industriels » (revoyons « Nuit et brouillard », pour mieux « voir »). « Les Damnés » sont un film bourgeois plus quelque chose (un excès d'hystérie, de théâtralité qui vient par moments gripper la machine). « Portier de nuit » est tout simplement un film fascisant, qui dit ce que le film de Jean Yann refoule (le dialogue amoureux, sexuel, de la rancœur petite-bourgeoise et de la fascination nazie). Psychologie essentialiste, bourgeoise. Nous nous déplaçons dans les vérités éternelles et cette vérité est nommée : c'est la Perversion. Belle trouvaille ! Un homme et une femme

jouissent grâce aux camps de concentration. Bravo ! Le nazisme, c'est la perversion, et la perversion, c'est l'amour fou. Conclusion ?

Encore une fois, la question n'est pas de se taire sur le problème des formes historiques de l'inconscient, mais de l'arracher à ceux qui en usent pour salir la révolution, et simplement l'empêcher. L'affrontement du maître et de l'esclave n'est pas une invention d'intellectuel, bien sûr, c'est le soubassement historique et préhistorique des rapports de classe, qui se perpétue dans la soumission complice, qui éclate dans l'affrontement violent (selon Cavani, il faut cesser de « faire peur », bien, mais aussi à nos ennemis ?), qui se méconnaît en partie dans un marxisme mécaniste, celui qui réduit la révolution à la socialisation des forces productives et non au surgissement d'un sujet nouveau, celui qu'implique notamment la révolution chinoise. Cela, les masses le savent (sans Cavani) quand, dans leur force destructrice, elles rencontrent sur leur chemin le roi, Dieu, l'Etat bourgeois et toute paranoïa instituée pour bloquer le procès de la lutte des classes et le nier en une autorité suprême, en une Loi devant qui tout le monde devrait baisser la tête. Pour un révolutionnaire, il est clair qu'il n'y a d'autre autorité que la révolution même et le procès infini qu'elle justifie. Ce qui veut dire qu'il n'y aura jamais un point de vue juste sur la sexualité, la Loi et la jouissance (ainsi que ses impasses) hors d'une action révolutionnaire transformatrice du réel social.

Mais si l'on nous demande, non sans raison : le militant qui s'indigne le jour, de quoi rêve-t-il la nuit ou dans les quatre murs où s'énonce, en secret, son fantasme ? D'être bourreau, d'être victime ? Que veut dire dénoncer politiquement la torture et en rêver dans les délices muettes et confortables du sommeil et du discours que celui-ci permet et délivre ? Il ne s'agit pas de nier l'existence de cette autre scène où « moi, la vérité, je parle », et souvent contre la raison consciente, dans le démenti cinglant du cauchemar, du lapsus, du symptôme. Mais si l'on demande de concevoir le militant comme maître ou esclave, comme Justine ou Juliette, nous répondrons que le militant n'est et ne se veut ni l'un ni l'autre. Nous savons que le mouvement de la pulsion n'est pas étranger à la lutte révolutionnaire, qu'il surgit toujours, inévitablement, quand le bouleversement violent d'une formation sociale dans ses racines mêmes (économiques et sexuelles) ouvre la question d'un autre sujet et d'une autre formation symbolique et sociale, d'une autre communication, d'un autre désir, dans la libération des forces insurrectionnelles que cette formation canalisait et/ou refoulait. Nous savons aussi que si le fatalisme de Sade (les victimes doivent devenir bourreaux à leur tour) n'est pas recevable dans la perpétuation qu'il indiquerait des rapports historiques de domination de classe, il pose une question que nul ne peut éluder et qui est celle de la violence et du pouvoir, du soubassement sexuel de tout discours et de toute action. Ce n'est pas « mettre le désir au poste de commandement » que de le dire : c'est au contraire démasquer toute « idéologie du désir » qui prend sa relativité (de classe) pour une universalité libératrice. Nous savons que l'une des forces historiques du nazisme a été de savoir faire lever les monstres de la nuit, et nous savons pourquoi cette nuit attire ceux qui n'ont pas réglé leurs comptes avec ce passé de violence et de domination qui les habite en profondeur (là où ils jouissent). Il serait naïf, et stupide, de croire qu'en un jour, par un décret de la volonté révolutionnaire (qui n'est jamais qu'un reflet de l'histoire elle-même dans son procès contradictoire à l'infini), tous les fantômes peuvent s'évanouir, toute l'histoire de la violence et de la peur, de la famille et de l'Etat, du narcissisme masculin, de la Loi antique, féodale, bourgeoise (la violence la plus « moderne » et peut-être la plus folle, la plus abstraite, la plus étendue).

Si Cavani a besoin de lire Marx — mais c'est sans doute trop tard — pourquoi ne pas conseiller aux militants de relire Sade ? Non pour qu'ils y jouissent en secret et comme honteusement dans les marges respirantes de l'action et de la tension politiques où ils trouvent leur identité, mais pour y apprendre à repérer la raison autre, cachée, hétérogène de ce qui dans leur vécu reste opaque à la raison politique et peut s'opposer à cette dernière si cette différence n'est pas dialectisée, ou la maintenir aveugle, hostile, crispée, celui qui pense que la politique vit du refoulement du sujet et de l'inconscient se voue à politiser sa névrose et à névrotiser la politique). Si nous nous contentons de jouir en secret, dans les marges de l'action, nous savons comment l'ennemi peut s'emparer de ces marges, et y travailler.

Nous dirons que si le militant nie le maître et l'esclave ensemble, ce n'est pas seulement qu'il est là pour détruire les maîtres par la violence, c'est aussi qu'en lui-même il se conçoit comme occasion limitée pour que s'imposent les forces révolutionnaires de l'histoire, qu'il est d'emblée pour lui-même situé et mortel, avalé dans un procès qui le déborde et où son action nécessaire est déjà située et datée. Ni victime offerte en holocauste au dieu Histoire (il n'y a rien là de la morale chrétienne de la jouissance masochiste, du renoncement qui fait la morale du sacrifice), ni despote cherchant à se l'approprier pour son propre compte, il est un sujet trans-individuel, collectif, multiplié, inscription transitoire d'un processus qui ne lui appartient pas, figure singulière de la lutte. Un tel sujet vit le passé (et ses fantômes)

à partir de l'avenir. Il sait que la bête est là, tapie au fond de la fosse, dans l'or et l'ordure, non pas inoffensive et muette, passée, mais vivante et présente : « quarante-cinq squelettes et trente-cinq crânes » (« Pékin-Information », 8 avril 1974). Il sait donc, face à la bête, que la haine est une passion intérieure à la lutte, qu'elle fait partie intégrante du combat de classe, qu'elle est ce temps de passage inévitable entre la jouissance cruelle d'hier qui exigeait ces corps déchirés et ces tortures raffinées (mise au poste de commandement de l'idéologie matérialiste = subordonner l'effet d'horreur à une lecture vivante de l'histoire, ce que fait le Musée chinois, pas le nôtre), et la jouissance future où bourreaux et victimes appartiendraient à l'arsenal démodé des perversions historiques.

Mais le sadisme ? Mais la pulsion de mort ? Imaginons à la place de Lucia une militante (c'est ce que Cavani, au fond, nous demande), et à la place de Bogarde-Max quelque flic obsédé ou général fasciste : nous passons alors de la fiction révélante au cauchemar réel. Ce que nous dirons c'est que l'histoire, comme histoire cruelle, économique et sexuelle (Engels : « la première oppression de classe (coïncide) avec l'oppression du sexe féminin par le sexe masculin) de la domination de l'homme par l'homme est écrite dans les corps, est un corps torturé et tourmenté, signifiant, où les figures de la violence viennent s'inscrire en lettres et chiffres inconscients. Ce corps anime en surgissant les mouvements insurrectionnels de l'histoire, révoltes et révolutions, et déjà les festivités, pour nous cruelles, de certaines sociétés « primitives ». Mais ce corps n'est pas un individu, un atome, et ce n'est pas non plus un objet étalé sous le regard de l'ethnologue ou du sociologue. Ce corps parle et lutte, il est la lutte elle-même comme mouvement subjectif de la contradiction, avec ses impasses (combien de révoltes populaires noyées dans le sang ?) et ses succès. Le corps du militant n'est pas isolable d'un corps historique, d'un corps « de classe » qui en même temps que le sien, en ce lieu et d'autres (la torture n'est pas solitaire), souffre et saigne, mais aussi refuse. Du coup se signe la différence radicale de la victime sadienne et du militant séduit. Ce que le militant oppose à son bourreau n'est ni une complaisance opaque, visqueuse, ni même le silence déchirant d'un corps éclaté (nous savons bien que c'est cela que le bourreau recherche : le silence et la complicité), mais autre chose, la virtualité d'une autre histoire où la Loi ne peut, ne doit plus être cette instance farouche, persécutrice et refoulante qui n'a pour horizon que la haine et le suicide (de la victime et de son bourreau : voir le catastrophisme de Sade et la paranoïa qui le soustend).

La jouissance n'est plus la mort ni l'exercice sadique de pulsions agressives que suscite la répression sexuelle produit de l'Etat bourgeois, elle est d'abord la libération d'un corps, d'un désir et d'une parole qui portent l'avenir et la possibilité (l'urgence vitale pour nous) d'une autre organisation du travail, donc d'un autre rapport à la vie et à la mort, à la jouissance et au discours. Libération d'une parole que les images fétichistes et perverses visent précisément à refouler, à réprimer, à faire taire absolument : la folie capitaliste est là, dans cette immense « culture de la pulsion de mort », pour parler comme Freud, dans ce charnier dont les charniers nazis ne représentent que la forme excessive, accomplie (le nazisme n'est pas une aberration, c'est une conséquence historique logique du progrès capitaliste : et c'est ce que les intellectuels bourgeois ne voient pas et ne montrent pas). Un autre corps : qui échappe au délire de l'appropriation et du profit, de l'exploitation et de la haine, dans une redistribution totale des formes du travail, donc aussi des formes de dépense et de jouissance. Les esclaves massacrés de la fosse de Woukouan disent, indéfiniment, pour nous, autre chose que la carcasse somptueuse et vaine de l'esclavagiste, comme les enfants du peuple massacrés par Gilles de Rais disent autre chose que la folie religieuse et mécanique où leur bourreau voudrait les enfermer avec lui, dans sa propre mort. Ils sont vivants, puisque leur mort nous fait penser, nous fait comprendre, et qu'elle hante notre action. Le nazi de Cavani et sa « petite fille », écroulés sur le pont, dans le petit matin, ne nous disent rien que leur propre haine, leur suicide et leur impuissance à rejoindre l'histoire, la répétition stérile et complaisante (Ah ! comme on se fait plaisir !) d'un passé sordide, mesquin, affolé.

Pour une position révolutionnaire sur la question du désir

L'histoire répète, disait Freud. Quoi ? La mort du père, son meurtre, son expiation, l'interdit de jouir hors de la loi, la violence de la transgression, l'insistance du fantasme et de la pulsion qui l'agite. Serions-nous sur le point de sortir de cette préhistoire ? Oui, si nous disons que ce qui en sort n'est pas une personnalité purifiée, vierge, vertueuse, ignorante de toute violence et de toute pulsion, mais un sujet qui ne recule devant rien, capable de traverser les formes historiques de la domination, de la peur et du pouvoir dans lesquelles le fantasme et l'inconscient des hommes se débat, paranoïa du maître et masochisme de l'esclave, délire de l'Etat de classe où se concentre la mort, où se fétichise le désir, où se perd la jouissance dans le suicide infiniment reproduit : ce qu'Engels appelle « le bond dans la sphère de la liberté ». Le débordement pul-

sionnel qui par instants fait craquer la paranoïa glacée de l'Etat bourgeois n'est pas l'ouverture d'une jouissance que nous retrouverions en chacun dans les spasmes de l'amour : ce mensonge stupide et vil répond à l'incapacité de situer dans le mouvement de l'histoire le sujet névrosé/pervers capable d'une telle ouverture suicidaire et momentanée, interne en fin de compte au délire étroit dont il est capable et que le capitalisme installe en lui. Il en est tout autrement de ce débordement de forces libres dont nous savons qu'il s'identifie avec tout mouvement révolutionnaire capable d'imposer sa propre Loi au lieu de subir indéfiniment celle, oppressive, que reproduit avec délices l'esclave qui y retrouve son bien, avec toute insurrection politique où des classes dominées, porteuses du nouveau, où le sujet révolutionnaire, trouve son compte, et qui est précisément ce que la perversion fascinante et monotone du bourreau vise à conjurer par-dessus tout. Le sujet révolutionnaire ne se pense et ne se vit (tout vrai militant se reconnaît là) que comme occasion, chance, pour que les forces nouvelles de l'histoire prennent enfin la parole, et prennent corps. A moins qu'on ne veuille faire de Pinochet un héros de l'explosion pulsionnelle et de la « dépense » libidinale (pourquoi, au fond, ne pas aller jusque-là, qu'est-ce qui nous arrête ?), comment ne pas le prendre pour ce qu'il est ; la figure imbécile et haïssable de l'Ordre moral qui n'est là que pour tuer ce « nouveau » qui vit déjà ? L'apologie sans nuance et sans critique de l'élément pulsionnel refoulé, qui ne date pas d'aujourd'hui, est sans aucun doute ce lieu historique où l'intellectuel petit-bourgeois, de gauche en apparence, de droite en réalité, rend compte à sa manière, à l'intérieur de sa propre limitation, des contradictions historiques qui le traversent lui aussi.

Nous savons que, isolées, certaines propositions de Bataille peuvent être déchiffrées, désignées comme fascisantes : « Seule l'existence dans son intégrité, impliquant le tumulte, l'incandescence et une volonté d'explosion que la menace de la mort n'arrête pas, peut être tenue pour ce qui, étant impossible à asservir, doit nécessairement s'asservir tout ce qui consent à travailler pour autrui. » (« O.C. » II, p. 361.) Le rapport de Bataille au fascisme est un double rapport, évident, de fascination et de critique. De ce point de vue, l'histoire du rapport des intellectuels français au fascisme reste à écrire, mais nous en possédons déjà des éléments dans la mesure où il est possible de décrire l'intellectuel petit-bourgeois comme celui qui oscille indéfiniment, de par son incapacité à vivre l'histoire et le nouveau historique en se liant aux masses et en se transformant comme sujet, entre la religion et le savoir, et que le surinvestissement de la « sexualité » est le nom de cette oscillation même : « La sexualité, par définition, c'est la religion de la petite bourgeoisie. »

Il est donc vital, tout en démasquant la « religion sexuelle » partout où elle surgit, de prendre conscience qu'il s'agit là d'un problème historique et politique fondamental. Non pas au sens où la pratique politique viendrait chasser par le miracle de sa « raison » et de sa « conscience » les monstres que le fascisme bourgeois agite et dont il jouit, mais en s'emparant radicalement (par la racine : le langage, les organisations pulsionnelles dans l'histoire) de la question de la jouissance. La laisser à l'artiste est à cet égard une ambiguïté, voire une erreur politique : d'où parlerait finalement cet artiste, et qu'est-ce qui l'habiliterait à s'identifier comme le nouveau, comme le lieu où ce nouveau peut parler ? Le seul crédit qu'on peut lui faire est lié à sa capacité historique de transformation, elle-même assujettie à sa liaison inconditionnelle aux masses. Cela veut dire que l'intellectuel, l'artiste, ont un rôle essentiel à jouer mais qu'ils ne peuvent l'assumer en tant que tels, en tant qu'individualités : « La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent à leur tour une grande influence sur elle. » « Nombre d'écrivains et d'artistes demeurant coupés des masses et, menant une existence vide, le langage du peuple ne leur est évidemment pas familier ; aussi écrivent-ils dans une langue insipide en y introduisant souvent des expressions ni chair ni poisson de leur fabrication, tout au rebours du langage du peuple. » (Mao.) Cela veut dire (nous y reviendrons) que la question de l'« organisation » et du Parti est pour l'intellectuel marxiste incontournable et que la seule désignation du fascisme, de la bourgeoisie et du révisionnisme comme discours est largement insuffisante. Que la juste critique de l'ouvriérisme, du marxisme « dogmatique » est inefficace tant qu'elle n'est pas faite politiquement, c'est-à-dire à partir de la position de cette question radicale. Autrement dit, que de telles analyses, si elles sont justes intrinsèquement, ne restent pas « suspendues », à titre de programme destiné uniquement et avant tout aux intellectuels eux-mêmes uniquement en tant qu'intellectuels, ou artistes.

C'est là, précisément, l'enseignement, difficilement refoulable, de Brecht et du brechtisme (même si nous avons aussi, maintenant, des questions à poser à Brecht, sur le stalinisme, sur le fascisme). Ce que notre titre veut dire, c'est que la Bête affronte et doit affronter le militant en tant qu'intellectuel (intervenant dans la lutte idéologique avec les moyens et les formes qu'elle réclame), ou l'intellectuel (l'artiste) en tant que militant. Ainsi seulement peut devenir historiquement et politiquement opérante la proposition juste selon laquelle « la sexualité, c'est la religion de la petite bourgeoisie », car c'est là que

s'institue la ligne de démarcation entre nous et celui qui continue d'agir et de penser à l'intérieur de cette religion. La crise historique de la petite bourgeoisie intellectuelle peut alors être non seulement pensée mais résolue : on peut en effet dès lors affronter véritablement ce « retour du refoulé » dont nous parlions au début, cette religion fascinante du désir sans loi et de la positivité libidinale qui prétend nier à la fois l'histoire et les contradictions (marée du deleuzisme sous son aspect archaïque et fascisant). Non à partir de la pensée, non à partir du texte, non à partir de la pratique analytique close et abstraite, non à partir de la seule action militante, mais à partir du sujet révolutionnaire qui peut se manifester comme sujet dans sa pratique politique même et à partir de cette pratique, pensée comme le lieu décisif, radical, où s'élabore historiquement le projet politique révolutionnaire des masses (sans lesquelles la critique du fascisme est vaine : c'est tous les jours que le racisme, par exemple, est pratiqué en elles et contre elles). Religion du désir : répétition moderne du refoulé, tenant-lieu idéologique des contradictions historiques qui agitent la petite bourgeoisie dans l'homogénéité miraculeuse du Sexe où ces contradictions éclateraient (pour le théâtre : apologie du Corps pulsionnel et/ou culte idéaliste de la Forme et de la Figure), insistance dramatique (mise en scène théâtralement : Visconti) de ce refoulé qui fonctionne à la fois comme le refoulé de la névrose religieuse et comme le refoulé « de classe » de cette petite bourgeoisie, soit l'Autre prolétarien appréhendé par ce sujet névrosé comme irruption menaçante et désirée, comme « positivité » angoissante pour un sujet narcissique que travaille un rapport fondamentalement manqué au réel et à la pratique (à la jouissance), à la lutte des classes comme effraction définitive de toute position subjective, par l'impuissance à mettre en question (dans le vécu quotidien) la structure historique de la famille où les figures de l'inconscient se constituent (importance ici de Bertolucci), par l'incapacité décisive (politique) de traverser les formes historiquement névrotiques-perverses d'un rapport à l'autre dont l'Autre (prolétarien) semble le secret.

Ce n'est pas le sado-masochisme, en soi, qui est le secret du fascisme, mais bien le fascisme qui est la vérité historique de cette folie sinistre et archaïque qu'arrivé à son terme (et à son pourrissement) l'Etat bourgeois produit comme son ombre fondamentale. Rire de la Bête, comme proposait Brecht ? Oui, pour autant que le rire soit le démenti cinglant de la névrose religieuse et la manifestation de son Autre, pour autant que ce rire vienne d'ailleurs, d'une autre scène historique où déjà vit ce nouveau qui est « objectif et indépendant de la volonté des hommes », et où déjà se trouve activement démentie la structure répétitive, malheureuse, haineuse du sujet réactionnaire qui ne fera jamais l'histoire mais qui se trouve condamné à en vivre, dans la méconnaissance, le délire condamné. Proposition pour une fable : la Bête et la taupe, la vie (l'histoire) qui creuse sous la répétition stérile de la mort, de la peur et de la Loi.

Bernard SICHERE.

Le mythe, le fantasme, la mystification... En haut : « Les Damnés » ; en bas : « Portier de Nuit ».





Le fascisme ordinaire.

Le secret derrière la porte

par Pascal Bonitzer

Il y a deux angles de lecture possibles de *Portier de nuit*, fonctions de l'ambiguïté « perverse » du personnage de Max (Dirk Bogarde) : pervers en ce sens qu'il agit, dans le camp de concentration, en nazi, sans adopter le credo nazi, qu'il « reterritorialise » pour son propre compte le système concentrationnaire, ce qui permet de l'opposer — notamment dans la complicité qu'il recherche, et qu'il obtient, avec sa « victime » — aux « vrais nazis » que sont Hans (Ferzetti), Philippe Leroy, etc. (qui, eux, y croient).

Ou l'on choisit de considérer Max comme un représentant du nazisme, une variété de nazi : la version perverse, Hans représentant la version paranoïaque. Ou bien on l'oppose radicalement au groupe des « vrais nazis » que forment Hans et ses camarades, en considérant l'uniforme de Sturmbannführer de Max pour ce qu'il est en partie : un déguisement fétichiste (au même titre que celui de « petite fille » de Lucia dans le scénario pervers que réalise le couple). Cette ambiguïté est l'astuce du film, c'est elle qui programme le « débat passionné » (comme dit *Le Monde*) qui a accueilli le film.

Dans le premier cas, en effet, les amours de Max et de Lucia doivent être considérées comme produites par le nazisme, comme une illustration du type d'emprise que le nazisme peut exercer sur ces victimes. Le film est alors un reflet — critique ? c'est rien moins que sûr — du pouvoir de suggestion et de sujétion dont est capable le nazisme, le fascisme, du type de séduction qu'il exerce. Dans le second cas, la relation érotique de Max et de Lucia peut au contraire être considérée comme l'excès subversif, et mortel, de l'ordre nazi, voire de tout ordre : Lucia et Max, abattus à la fin par le groupe des nazis garantis authentiques, sont passés de l'autre côté, du côté de l'affirmation souveraine du désir sans mémoire (l'érotisme étant, selon la formule de Bataille, « l'approbation de la vie jusque dans la mort ») contre les forces oppressives de la mémoire hitlérienne — que le groupe de Hans se donne pour mission de conserver, après l'avoir lavée (la psychothérapie de groupe).

On ne peut en réalité qu'hésiter entre ces deux lectures, ne serait-ce que parce que le personnage de Max est montré tour à tour comme s'accommodant et profitant de l'ordre nazi (le camp de concentration), et comme l'excédant dans l'absolu de la passion. C'est probablement dans cette ambiguïté que réside le parfum de scandale politique d'un film dont la réalisation n'est, par ailleurs, nullement à la mesure de l'« excès » qu'elle voudrait refléter (c'est le moins qu'on puisse dire).

Nazisme et/ou désir, donc. L'intérêt idéologique d'un tel film réside en ce que l'on est obligé de prendre position sur les deux aspects à la fois, si l'on veut penser politiquement le sadisme, le masochisme, l'homosexualité, bref la perversion et au-delà de la perversion, l'érotisme. Or, la quasi-totalité de la critique, qu'elle ait réagi favorablement ou moins favorablement à *Portier de nuit*, a choisi de lire le film d'une seule manière : Max le pervers est le vrai nazi, celui qui « sait » le nazisme, les autres ne sont que des fantoches. Le nazisme, c'est le mal, et le mal, c'est la perversion.

Et la perversion, c'est le désir : « *Quelle que soit ma répugnance personnelle, je ne peux ignorer les rapports étroits qui, derrière la porte de la nuit, lient la sexualité et la mort, la sexualité et la violence, c'est-à-dire la sexualité et le fascisme.* » (Jean-Louis Bory, *Nouvel Observateur*, 8 avril.) Autrement dit, le désir, c'est le mal. Non pas le mal au sens économique de « part maudite » dans l'économie générale de Georges Bataille, mais plus classiquement dans l'acception chrétienne [1] et métaphysique, le mal qui est dans la nature humaine, le nazi qui sommeille en nous. Ah ! ces profondeurs troubles...

1. Liliana Cavani travaille dans le mysticisme. Elle est l'auteur d'un *François d'Assise*, de *Milarepa*, insipide itinéraire spirituel dans un Tibet de pacotille, des *Cannibales*, « poème où se mêlaient mythes chrétiens et païens » (*Télérama*, 6 avril).

Au fond de l'homme, cela : le pervers, le nazi. Le nazi, c'est-à-dire quoi, au juste ? Il est surprenant que personne n'ait cherché à approfondir cette question pourtant essentielle à une clarification de ce qui est en jeu, que tout le monde se soit contenté de l'*image* du nazisme que propose *Portier de nuit*, de cette image pourtant incroyablement stéréotypée : l'officier S.S. sanglé dans son bel et sombre uniforme, botté de cuir noir et coiffé de cette casquette dont Bory rappelle le funèbre insigne (« *Qui, de ma génération, peut avoir oublié que, sur la casquette des S.S., était agrafée une tête de mort ?* » (*Id.*) Image fascinante, provoquant — comme, chez certains, le film lui-même (*cf.* par exemple Baroncelli) — l'attraction et la répulsion, cette « paire contrastée », écrit Freud, de la pulsion de mort. Ensorcelantes ténèbres :

« *Jouant de tous les bleus, de tous les gris, et d'un noir grippé par le double éclair anguleux du sigle S.S., ce film aux couleurs de la nuit épie les prestiges de messe noire, de conspiration cauteleuse, que développe le cérémonial de cuirs et d'aciers blessants, de bottes et de poignards, toute cette panoplie pour parfaits sado-masochistes que les nazis, experts dans l'art de la mise en scène et des costumes, avaient su porter à un haut degré d'efficacité.* » (*Op. cit.*)

Le fascisme : hier, aujourd'hui

Ainsi, quand on parle de la mode rétro, c'est bien de mode au sens vestimentaire qu'il s'agit d'abord. Le nazisme, ce serait d'abord et essentiellement cette pacotille de sex-shop, ce fétichisme dérisoire, et c'est cela qui aurait poussé des millions d'hommes à porter Hitler au pouvoir ? S'en tenir à une telle explication « relève de la semi-culture », pour reprendre l'expression de Mme Cavani dans une lettre méprisante et nébuleuse au *Monde* [2] (25 avril) à propos de sa double page sur la mode rétro. De la semi-culture, mais surtout de la mystification : ce que les masses ont désiré dans le nazisme, comme dans le fascisme en général, profondément, c'est d'abord le corps plein de la Race, du Sang, de la Terre maternelle incarnés dans l'image du führer ou du duce. Oublier le contenu paranoïaque de ce désir et n'en présenter que les oripeaux, même si ces oripeaux ont joué leur rôle, c'est — quand on prétend, comme Mme Cavani, « alerter », « tirer un signal d'alarme » [3] — se moquer du monde.

2. Méprisante : « *Considérer mon film comme une sorte de soutien à la déculpabilisation du nazisme, c'est avoir dans le regard des préventions relevant de la semi-culture (schématisme, amour pour les formules et les slogans, goût pour le sectarisme, aptitudes limitées à la réflexion, lectures manquées, lectures arriérées).* » Nébuleuse : « *Je voudrais faire observer aux rédacteurs que le « passé » n'existe pas ailleurs que dans les livres de classe qu'ils ont lu dans leur enfance. Selon les théories les plus récentes, l'histoire n'est pas un ruban divisé selon les époques, schématisée par les historiens du* XIXe *siècle ou au début du*

Car ce qui demeure vivant, et bien vivant, du nazisme et du fascisme aujourd'hui, ce n'est certainement pas l'uniforme, ni la tête de mort agrafée à la casquette [4]. C'est cet appel à l'intégrité du corps de la patrie, menacée de toutes parts : par les immigrés, les gauchistes, les hippies, les jeunes, etc. Et en général par la « dégradation des mœurs » : car le facisme n'a jamais signifié la libération du désir, du moins

XX[e] siècle, mais un vaste horizon présent dans le film Portier de nuit. »
On voit ici la roublardise de M[me] Cavani, faisant passer son film au compte d'une critique de la vieille périodisation linéaire de l'histoire et de théories récentes dont, prudemment, elle ne donne pas les titres : où l'histoire est-elle « un vaste horizon » ? S'agit-il de l'« historial » heideggerien ? Sous l'argument d'autorité, en tout cas, la critique du phénomène rétro est dissoute : il n'y a pas de passé, pas de rétro, les années 40 ne sont pas à la mode...

3. « *Il y a tant de choses à reproposer et* Portier de nuit *n'est qu'un petit signal d'alarme.* » (Lettre au *Monde.*)

4. Il y a, bien sûr, le fétichisme des insignes S.S. chez les Hell's Angels, etc. C'est un phénomène marginal, mais significatif de l'investissement érotique dont jouit encore le fascisme ,(celui-ci s'est toujours servi du lumpen pour constituer ses bandes armées, sa « dictature terroriste ouverte ». Prototype : Horst Wessel).

sa libération *consciente,* mais tout le contraire : appel à la rigueur morale, à la propreté, à la santé par l'exercice physique et l'entraînement militaire, etc., rien de tout ça n'a jamais été très nietzschéen, et c'est un véritable tour de force de la part de M[me] Cavani que de faire partager à tant de monde la croyance que le nazisme, c'était cette folle générosité amoureuse. Il ne faut pourtant pas beaucoup réfléchir pour voir que Hitler, Goebbels, ne sont pas des figures du désir ravageur. Et aujourd'hui Le Pen ou Royer, pour citer de récentes figures électorales (le premier avec le thème de la France menacée de perdre sa « substance », le second avec ses appels à la propreté et son image de l'arbre), n'évoquent pas non plus la libération des flux libidinaux, c'est le moins qu'on puisse dire.

Qu'après coup, après Nuremberg, après la mise à jour et le décompte des atrocités nazies, le nazisme ait été investi, imaginairement, d'un rôle pervers, c'est ce dont témoignent d'innombrables revues et ouvrages pornographiques depuis une trentaine d'années. Que, d'un autre côté, réellement, les camps de la mort, *Nuit et brouillard,* et le pouvoir illimité que donnait à ceux qui en bénéficiaient l'appareil nazi aient permis à cette perversion, à ce sadisme, de s'incarner, c'est indéniable. (Il ne fallait qu'une condition : que cela ne soit pas divulgué, que cela reste dans la nuit et le brouillard.)

Cela ne veut nullement dire que la perversion, et la contagion, la complicité qu'elle implique, sont la vérité et l'explication de l'influence historique du nazisme. Or, la plupart des critiques qui ont encensé *Portier de nuit* se sont rués sur cette explication, comme si enfin on leur permettait de se délivrer de leur fantasme :

« *Et soudain l'on comprend : le plus horrible, ce n'est pas qu'un S.S. torture une jeune fille, lui enseignant les rapports sado-masochistes. C'est que la petite fille silencieuse, à la fois terrorisée et courageuse, soit devenue, peut-être, non plus seulement sa victime mais sa complice. (...) La victime a joui de son rôle de victime...* » (Claude-Marie Trémois, *Télérama,* 6 avril.)

« *On peut, sans être entamé, décrire les causes politiques ou sociales du nazisme. Mais vouloir en montrer les pulsions sado-masochistes (...), c'est aussitôt se décrire soi-même, plonger dans ses propres abysses et en ramener à la surface des lambeaux éblouissants de noirceur* (sic). *Et cela ne se peut sans connivence, sans complicité. Hypnose de nos profondeurs qui nous répulsent et nous attirent. Nous ne les évoquons jamais sans un plaisir bizarre, celui-là même que vont partager Cavani et les spectateurs.* » (Francis Mayor, *id.*)

« *La porte s'est refermée. Pour la femme, prisonnière des ténèbres, le soleil noir s'est confondu avec le soleil de l'amour. Tous les moralistes vous le diront : l'amour n'est pas un sentiment convenable. Pas besoin de lire Georges Bataille, Sade, Dostoïevsky, ni de se référer à* Histoire d'O, *pour savoir que l'amour peut être* aussi *cet appétit abominable (mais pourquoi dis-je abominable ? abominable pour moi), cette faim de soumission, d'humiliation, de souffrance, d'avilissement, de destruction.* » (Bory, *op. cit.*)

Tous se fantasment donc dans le rôle de Lucia. L'hystérique, dit Lacan, cherche un maître sur qui régner. Un maître, c'est-à-dire un metteur en scène. Max ou Cavani. Que ce S.S. dérisoire et cette cinéaste médiocre fassent si bien l'affaire, cela fait problème, mais peu importe : ce qui compte, c'est de voir que sur le terrain choisi par M[me] Cavani, nazisme et amour fou, il n'y a pas de critique possible et les critiques en sont réduits à faire étalage, dans le malaise, de leur subjectivité, à la fois de leur répulsion et de leur attirance. « *Abominable pour moi* » écrit Bory, annulant ainsi, par cette clause de subjectivité, toute critique possible. Et effectivement : si le nazisme c'est l'amour fou, si l'amour fou c'est les camps de la mort, les chaînes, les petits jeux avec le verre brisé, toute objection moralisante sombre dans le ridicule. Devant l'amour fou, l'amour à mort, on se la ferme.

Sur ce terrain nos critiques sont donc conduits, hystériquement, à se mettre en scène, à se déclarer repoussés, attirés, bref séduits. Ils voient du nazi tout au fond

des abysses insondables à la surface desquels flotte leur moi. Il est vrai que Cavani a, d'emblée elle-même donné le ton. Les victimes ne sont jamais innocentes, dit-elle, et elle s'explique :

« *Nous avons tous en nous un « piccolo » de nazisme. Bien caché. Bien enfoui. Qu'un gouvernement ouvre les digues à cette part d'ombre, lui donne droit de cité, la légalise, la monopolise, l'utilise..., tous les crimes deviennent possibles. Chacun assume son rôle : assassin ou victime.* » (*Télérama*, entretien, 6 avril.)

Si le film ne se soutient, comme on pourrait le montrer, que d'une inégalité sociale dans les rôles de Max et de Lucia, inégalité sociale sans laquelle le fantasme pervers qui sous-tend le film et qui suscite l'investissement des spectateurs ne tiendrait pas (*cf.* prochain numéro), on peut dire que le discours sur le film, lui, ne se soutient que d'une conception, archaïque et réactionnaire, de l'inconscient ; celle précisément qu'énonce Mme Cavani ci-dessus. L'inconscient, marmite bouillante de désirs inavouables dont le couvercle, s'il sautait (et, bien sûr, il ne demande qu'à sauter), libérerait des forces criminelles. (Conception qu'illustre parfaitement, avec l'ingénuité qui convient, le film de S-F américain *Planète interdite :* quand on libère les monstres de l'« id... »). Mme Cavani, qui se targue, dans sa lettre au *Monde*, de faire appel aux « théories les plus récentes », ne ferait pas mal ici de lire Lacan, plutôt que Jung.

Quoi qu'il en soit, on retrouve cette référence à la première topique freudienne un peu partout dans les discours sur le film.

« *Si l'on prend les personnages pour des monstres remontés de l'inconscient, on commence à comprendre.* » (*Ecran 74*, juin.)

« *Max, portier de nuit, c'est le censeur de Freud, le gardien d'anti-chambre qui aurait trahi : ouvrant à un inconscient trouble et brûlant, à une ruée de rêves redoutables au lieu de les refouler.* » (*Rouge*, 19 avril.)

On ouvre ou on n'ouvre pas, mais ce qu'il y a derrière la porte, c'est donc en tout cas la vérité, la vérité nocturne de l'âme, soit le refoulé pervers de la névrose petite-bourgeoise, comme l'écrit Sichère. Cela donne au nazisme un rôle formidable : « *portier de la nuit* », (Bory), gardien du seuil interdit (interdit à la conscience), maître d'ouvrir ou de fermer l'accès de l'« inavouable », de l'antre de la bête, bête lui-même et ange maudit : il n'y a plus, pour les intellectuels petits-bourgeois en émoi, qu'à se voiler la face, à supplier que l'on garde la porte close, ou à ramper en larmes vers l'autre côté. « *Le plus horrible, c'est cela, cette contagion* » ? interroge douloureusement Claude-Marie Trémois.

Politiques du désir

Si l'on n'a pas, d'un point de vue révolutionnaire, quelque chose à dire sur le désir, on est donc, face à ce genre de film (car, n'en doutons pas, l'avenir de ce film est un « genre »), conduit à adopter un discours défensif, stéréotypé — l'« envers complice », comme dit Sollers, du stéréotype que reflète le film — que l'on pourrait diviser en trois catégories : libéral, révisionniste, « révolutionnaire ». Libéral, c'est par exemple Jean-Louis Bory :

« *Mais, derrière cette histoire d'amour, il faut entendre le cri d'alarme : attention, vertige mortel. Ne pas franchir cette porte sur le seuil de laquelle se tient le portier de nuit.* » (*Op. cit.*)

Autrement dit, voilons-nous la face, refusons l'horrible vérité (le nazi qui est en nous, démocrates). Inutile de dire que cette attitude ferait plutôt lever des vocations fascistes qu'elle n'en découragerait : on connaît l'attrait permanent de l'interdit et des portes closes.

Révisionniste, c'est entre autres François Maurin :

« *Que le nazisme, que le fascisme en général, en raison même de ses méthodes et de ses objectifs, soit le catalyseur des plus bas instincts, des inclinaisons les moins*

avouables de certains individus (sic), *qui le nierait ? Ce n'est en tout cas pas là l'élément premier. Car l'histoire montre (...) que le recours, ou la tentation de recourir au fascisme, est le lot commun de la bourgeoisie lorsque ses privilèges lui échappent et qu'elle cherche à les préserver par tous les moyens.* » (*L'Humanité,* 10 avril.)

Ce point de vue, qui est moins faux que faiblard, permet évidemment à Liliana Cavani de triompher : vous ne voulez donc rien savoir de l'aspect *subjectif* du nazisme, pourtant considérable ! Car Cavani ne nie pas — elle n'est pas stupide à ce point, je suppose — que le fascisme correspond à une crise profonde du capitalisme, etc. Ce discours « marxiste » stéréotypé est donc complètement inefficace, puisqu'il veut tout ignorer du « devenir nazi » des masses. Sur ce point, *La psychologie de masse du fascisme* de Reich est à relire : même si l'on ne partage pas les conceptions génitalistes et orgonotiques de Reich, il est clair qu'il a pointé là un manque névralgique du marxisme « orthodoxe ».

Du côté des militants, on sent bien l'aspect subjectif du problème, et par exemple Ben Saïd, dans *Rouge,* fait à François Maurin une critique analogue à la nôtre :

« *A une subjectivité chavirante, enveloppée de désir, il n'oppose qu'une science anonyme derrière laquelle s'efface le sujet militant. Pourtant, il y a autre chose à opposer. Une subjectivité historique, révolutionnaire, naissant d'une collectivité consciente. Une subjectivité autour de laquelle rôdaient en Union Soviétique des années 20, les mouvements pour la reconstruction du mode de vie et dont la notion d'un homme nouveau esquissait l'horizon encore diffus. Une telle subjectivité palpite et on ne pourrait expliquer autrement la force symbolique, le rayonnement d'une figure comme celle du Che.* » (*Rouge,* 19 avril.)

Mais le problème est-il là ? Est-il d'opposer à une religiosité une autre religiosité, à une paranoïa une autre paranoïa (même si la seconde est plus sympathique) ? Le mouvement révolutionnaire ne se soutient-il que de « figures rayonnantes » ? Les posters du Che, au contraire, ne disent rien sur le désir révolutionnaire, ne constituent que l'emblème banalisé, désintensifié, du désir de révolution. Le Che, c'est un peu comme la Joconde, un fétiche culturel, un mythe rassurant par la singularité même qu'il représente (ce sourire, ce destin). Il est en réalité bizarre de vouloir « opposer » à *Portier de nuit,* « une autre subjectivité », à une « subjectivité chavirante, enveloppée de désir », « une subjectivité historique, révolutionnaire ». Il est bizarre de donner à choisir entre le désir et la révolution. Comme si ce n'était pas le désir qui parlait et agissait à travers les mouvements révolutionnaires, comme si les grands soulèvements historiques des masses n'étaient pas l'œuvre du désir, comme si la Commune de Paris, Mai 68, ce n'était pas le désir des masses, le désir heureux des masses disant merde à l'Etat bourgeois, à sa police, à ses guignols sinistres ! C'est lorsque le désir des masses fout en l'air les grands appareils répressifs de l'Etat bourgeois qu'il est vraiment le désir, et qu'il est révolutionnaire ; lorsque le désir ne se laisse plus paralyser par les images paranoïaques, les figures de Maîtres que lui tend la classe dominante pour l'asservir. Le désir est antifasciste, et le fascisme est antidésir : sur ce point, il n'y a pas à reprendre Deleuze et Guattari.

Deux citations

A propos de ce film sot qu'est *Portier de nuit,* on a donc écrit beaucoup de sottises (qui ne sont pas seulement des sottises, mais reflètent des attitudes politiques précises envers le fascisme).

Deux citations auraient suffi pourtant à situer, c'est-à-dire à annuler *Portier de nuit,* et sur le plan du nazisme et sur le plan du sadisme, puisque c'est sur ces deux plans — facilement confondus — que la niaiserie s'est donné libre cours.

Nazisme et monde concentrationnaire. Godard : « *Le seul problème n'est pas celui de l'honnêteté, il est aussi celui de l'intelligence* (...). *Prenons l'exemple des*

camps de concentration. Le seul vrai film à faire sur eux — qui n'a jamais été tourné et ne le sera jamais parce qu'il serait intolérable, — ce serait de filmer un camp du point de vue des tortionnaires, avec leurs problèmes quotidiens. Comment faire entrer un corps humain de deux mètres dans un cercueil de cinquante centimètres ? Comment évacuer dix tonnes de bras et de jambes dans un wagon de trois tonnes ? Comment brûler cent femmes avec de l'essence pour dix ? Il faudrait aussi montrer les dactylos inventoriant tout sur leurs machines à écrire. Ce qui serait insupportable ne serait pas l'horreur qui se dégagerait de telles scènes, mais bien au contraire leur aspect parfaitement normal et humain. » (Entretien avec les *Cahiers*, à propos des *Carabiniers ; cf. Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 326).

Sadisme et fascisme. Bataille : « *Je me rappelle avoir un jour lu un récit de déporté, qui me déprima. Mais j'imaginai un récit de sens contraire, qu'aurait pu faire le bourreau que le témoin vit frapper. J'imaginai le misérable écrivant et je m'imaginai lisant :* « *Je me jetai sur lui en l'injuriant, et comme, les mains liées au dos, il ne pouvait répondre, à toute volée j'écrasai mes poings sur son visage, il tomba, mes talons achevèrent la besogne ; écœuré, je crachai sur une face tuméfiée. Je ne pus m'empêcher de rire aux éclats : je venais d'insulter un mort !* » (...) *Mais il est improbable qu'un bourreau écrive jamais de cette façon.*

« *En règle générale, le bourreau n'emploie pas le langage d'une violence qu'il exerce au nom d'un pouvoir établi, mais celui du pouvoir, qui l'excuse apparemment, le justifie et lui donne une raison d'être élevée.* (...) *Ainsi l'attitude de Sade s'oppose-t-elle à celle du bourreau, dont elle est le parfait contraire. Sade, en écrivant, refusant la tricherie, la prêtait à des personnages qui, réellement, n'auraient pu être que silencieux, mais il se servait d'eux pour adresser à d'autres hommes un discours paradoxal.* » (Georges Bataille, *L'Erotisme*, p. 207-208, 10/18.)

Portier de nuit, c'est le contraire de l'esprit que reflète cette double citation. C'est la conception vulgaire du nazisme et du sadisme, conception finalement très rassurante, puisque le nazisme, c'est le sadisme, donc l'exception. « *Plaies, cris, chaînes, huis clos, Sade, ignoblement fasciste, s'est régalé à décrire tout cela.* » (Francis Mayor, *Télérama*.) Naïveté désarmante.

Si l'on veut donc « tirer un signal d'alarme » à propos du fascisme, comme l'a prétendu Mme Cavani, ce qu'il faut montrer n'est pas l'excès fastueux de la pulsion de mort reconvertie en scénario pervers, qui n'est que le redoublement vulgaire des fantasmes les plus vulgaires (encore ce que montre *Portier de nuit* est-il très sage), mais au contraire la *normalité* du fascisme, le désir de normalité qui est en lui et sa rationalité. Ce que propose Godard dans l'esquisse de scénario qu'il décrit, c'est l'aspect économique, l'aspect régulatoire du fascisme : élimination des déchets. C'est là que la vérité apparaît : pas celle, imaginaire, du pervers que refoule et que reconnaît avec délice et horreur le névrosé moyen : mais la vérité de cette névrose même et de ce qui s'accorde en elle au fascisme ordinaire. Pas besoin d'être pervers pour avoir envie de tuer, de faire souffrir — Arabes, Juifs, Noirs, etc. Ce n'est pas à partir de la perversion que le fascisme rencontre le désir des masses, mais à partir de la névrose, de la peur, de la paranoïa [5].

Pascal BONITZER.

5. Il ne faudrait pas interpréter ici : perversion *versus* fascisme. Si le principe de la perversion est de parasiter n'importe quel système et de le détourner à ses fins propres, elle peut très bien s'accommoder du fascisme. Mieux que s'accommoder : l'irrationnel fasciste, la mystique du surhomme, l'investissement érotique du Sol et de la Race, la paranoïa, etc., qui constituent le sujet fasciste, s'accompagnent nécessairement d'un déchaînement pulsionnel où la perversion trouve d'autant mieux son compte que toutes les violences qu'elle fait subir à l'autre sont garanties. Ce qui est impossible en tout cas — c'est de cet impossible que témoigne l'œuvre de Sade, — c'est que la perversion s'affirme comme telle, comme *détournement* de la loi. Le fascisme est sublimatoire : de l'homosexualité, du sadisme... C'est à cette sublimation que s'accorde le film de Mme Cavani, enjolivant la réalité sordide du fascisme d'une aura mythologique (Salomé, etc.), métaphysique, « tragique ».

CINÉMA DE LUTTE



Entretien avec Cinélutte

Depuis longtemps, le travail de production/diffusion des films militants devait trouver une place plus grande dans les **Cahiers.** Le présent entretien avec **Cinélutte** intervient comme bilan provisoire de discussions suivies au sein du « Collectif pour la création d'un front culturel » entre plusieurs groupes se définissant soit par une activité principalement critique et théorique dans le cinéma (comme les **Cahiers**), soit par une activité de production/diffusion de films militants (**Cinélutte**).

Depuis cet entretien, un débat s'est engagé avec d'autres collectifs de diffusion ou de production (**Cinéma Libre, Iskra, Apic**), des cinéastes militants travaillant de façon isolée, des cinéastes intervenant dans le système de production commerciale ou dans ses marges. Nous parlerons de ce travail dans le numéro de la rentrée.

Cahiers : **Quelle est l'origine de Cinélutte ?**

Cinélutte : A l'heure actuelle, Cinélutte est le regroupement de deux composantes qui se sont développées parallèlement, l'une principalement autout de l'IDHEC, l'autre au sein du département cinéma de la Faculté de Vincennes.

J.-D.B. : Oui, mais parmi les membres de Cinélutte, certains ont déjà une longue histoire de « cinéma militant ». Par exemple, Mireille et moi, depuis 1967 nous avons travaillé d'abord au groupe ARC, puis, en mai-juin 1968, nous avons participé aux Etats généraux du cinéma et, en 1969, nous militions à la cellule cinéma de Ligne Rouge, où nous avons retrouvé Richard par la suite.

R.C. : C'est vrai que nous avons été marqués par cette histoire du cinéma militant en France, par ses stéréotypes, son sectarisme, son politisme, etc.

J.-D.B. : En ce qui concerne Cinélutte, c'est principalement autour de l'IDHEC que nous nous sommes formés, après une expérience de tournage en mars-avril 1973, pendant le mouvement de la jeunesse contre l'Armée et contre la loi Debré. Il y a eu **Chaud ! Chaud ! Chaud !**, c'est-à-dire d'abord un tournage extrêmement large, où il y avait des étudiants et des enseignants de l'IDHEC, des étudiants de Vaugirard et du département cinéma de Censier, puis, au stade du montage, au contraire, un groupe très restreint, assez homogène politiquement. Le problème de **Chaud ! Chaud ! Chaud !**, c'est justement cette différence de conception politique entre le tournage et le montage. Pendant le tournage, il n'y a eu pratiquement aucun débat politique, aucune clarification, on filmait un peu suivant les impulsions de chacun — et, au montage, on a, comme on dit, « rattrapé » les erreurs du tournage, d'une façon un peu dogmatique.

R.C. : Ce n'est pas par hasard si nous nous sommes constitués à partir de l'IDHEC. Nous avions entrepris, depuis 1968-1969, un travail pédagogique axé sur la pratique ; les films réalisés par les étudiants devaient s'appuyer sur des enquêtes, partir d'une réflexion sur la réalité sociale. Nous sommes tombés complètement dans l'empirisme, parce que nous étions obligés de taire à la fois les présupposés politiques, et les conséquences politiques, de cette ligne pédagogique. Nous étions contraints, pour l'appliquer, de passer alliance avec les révisionnistes du P.« C. »F., qui dominent la profession cinématographique.

G.-P.S. : Il y a quand même eu des aspects positifs. Mais, au fur et à mesure que nous nous affirmions politiquement, en construisant Cinélutte, les contradictions se développaient et s'aggravaient à l'IDHEC. Au moment où le processus de constitution de Cinélutte a commencé, au moment de **Chaud ! Chaud ! Chaud !**, il y a eu une grève à l'école, qui a consacré l'éclatement définitif, la division définitive en deux camps ennemis, qui a abouti maintenant à l'exclusion de la gauche sur le plan enseignant.

J.-H.R. : A Vincennes, nous sommes partis de luttes importantes qui ont été menées en 1970-1971, par un groupe de maoïstes, organisés ou non, sur la question de la conception du cinéma. La fraction mandarinale qui contrôlait le département imposait un type d'enseignement basé sur l'analyse littéraire, sémiologique, etc. La lutte s'est menée sur deux plans : d'une part, l'initiative technique, le développement des pratiques, etc. ; d'autre part, la conception d'ensemble du cinéma, le contenu, à savoir un cinéma lié aux luttes du peuple. Nous luttions contre la division du travail, contre la notion de spécialistes. Il faut dire qu'à l'époque, nous étions dominés par des idées ultra-gauchistes, c'est-à-dire que nous reléguions complètement le spécifique, nous refoulions le cinéma derrière la ligne politique juste.

Ce mouvement a permis la production du film **Soyons tout**, en 1971, après l'éviction de la fraction mandarinale, par un atelier étudiants-enseignants du département, et y ont participé beaucoup de gens qui étaient en lutte à ce moment-là.

S.L. : A la différence des camarades de Cinélutte, Jean-Henri et moi n'étions pas réellement unifiés sur des pratiques de production, mais seulement dans la diffusion militante. Nous avons travaillé ensemble à l'élaboration d'un film sur Saint-Nazaire. Nous avons enquêté ensemble, nous avons écrit le scénario. Mais, finalement, le film n'a pas été réalisé.

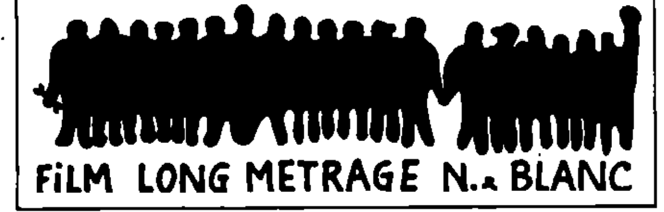
Puis, en 1972, il y a eu la réalisation de **Attention aux provocateurs** qui répondait à la nécessité de faire un film sur le révisionnisme, et qui s'est fait dans les mêmes conditions que **Soyons tout.**

Cahiers : **Comment avez-vous décidé de vous réunir pour tourner un film sur l'électoralisme ?**

R.C. : On ne s'est pas réveillé un beau matin avec la même idée du même film sur la même ligne politique. Il y avait déjà des éléments d'unification, principalement en matière de diffusion. Nous avons entrevu cet accord politique dans les discussions de la Commission cinéma militant du collectif pour un front culturel, en nous opposant ensemble à une conception de la diffusion qu'on pourrait qualifier d'apolitique, en ce qu'elle consistait à projeter des films sans lien politique, et même sans lien matériel (sauf celui d'une simple boite aux lettres), avec les gens à qui ces films étaient destinés. Nous avons eu l'occasion de tester cet accord avec la grève aux « Câbles de Lyon ». Un certain nombre de diffusions ont été prises en charge, principalement par Vincennes, mais les films de Cinélutte étaient utilisés, et à plusieurs reprises la diffusion a été assurée en commun, par Vincennes et Cinélutte.

J.H.R. : Nous avons vérifié dans la pratique que nous avions la même conception de la diffusion : une diffusion en liaison avec le travail de masse, engagée à l'endroit où on diffuse, c'est-à-dire insérée dans une conjoncture précise. Par exemple, aux « Câbles de Lyon » à Gennevilliers, nous n'avons pas projeté







Oser lutter, oser vaincre après deux jours d'occupation. Ç'aurait été une erreur politique grave, ça risquait d'isoler l'avant-garde de la lutte, sans faire progresser personne. Finalement, il a été projeté après un mois de grève.

A.N. : Pour nous, la diffusion commande à la production, ce qui ne veut pas dire : on arrête de produire, pour diffuser. D'autre part, nous ne sommes pas d'accord avec l'idée de diffusions immédiatement capitalisables, parce que, pour nous, la diffusion fait partie d'un travail prolongé.

Cahiers : **En quoi le projet de front culturel révolutionnaire, tel qu'il a été lancé, tel qu'il a été un peu mis sur les rails à Avignon, et tel qu'il s'est péniblement frayé un chemin depuis, en quoi ce projet est-il également un élément moteur pour votre unification et votre décision de faire le film ?**

J.-D.B. : Le projet de front culturel recoupait les aspirations de différents groupes ou individus travaillant dans l'optique du cinéma militant, c'est-à-dire un cinéma révolutionnaire et progressiste, démarqué des réformistes et des révisionnistes.
Dans le projet du front, il y a eu lutte, on a vu s'opérer des démarcations importantes sur le type de cinéma à faire. Certains pensaient que tout film qui ne répond pas immédiatement aux besoins de l'organisation communiste est un film inutile. Comme il y avait plusieurs organisations qui se réclamaient du communisme !... Alors, ces camarades disaient : « Les films de Torr E Benn » sont des films C.F.D.T. » ; ou bien : **Attention aux provocateurs** est inutilisable ! » Pour eux, il n'y avait qu'un seul film à sauver : **Oser lutter, oser vaincre**, parce qu'à la fin il était dit qu'il faut construire le Parti (et je crois que c'est la principale raison pour laquelle ces camarades voulaient le sauver).

M.A. : Nous avons eu de nombreux débats. Et ce qui est le plus important, c'est de refuser de considérer le produit, le film, isolément, en lui-même. L'utilisation d'un film se fait toujours dans une conjoncture précise, et, idéalement, dans un cadre d'intervention prolongée. C'est pourquoi il est ridicule d'avoir une position de principe contre les films d'agitation, ou contre tel ou tel type de film en particulier.

F.D. : S'il n'y avait pas eu ces discussions à l'intérieur du front culturel, et dans la perspective de sa construction, notre unité n'aurait pas résisté à une semaine de tournage.

Cahiers : **La question qui vient directement à l'esprit quand on aborde le problème de la producion d'un film militant par un collectif comme Cinélutte, c'est : A quel type de demande, explicite ou implicite, répond le film ? Qui prend la décision de faire un film sur tel sujet ? à tel moment de la conjoncture ? Étant bien entendu qu'on ne se contente plus, comme avant, d'accu-**

muler du matériel en se disant que la ligne politique viendra au niveau du montage, mais que le progrès à faire, c'est de monter à tous les niveaux, y compris celui du prétournage, c'est-à-dire au niveau du choix du sujet, de la lutte à filmer, et du point de vue par rapport à cette lutte.

J.-H.R. : D'abord, je voudrais faire une mise au point sur ce « comme avant ». Depuis longtemps, il ne s'agit plus de poser ou non cette question de la conception du montage dès les premières élaborations du film. Il s'agit de trouver les modalités concrètes, pratiques, politiques, de mettre en œuvre cette conception.

J.-D.B. : Au lendemain de mai 1968, nos premiers bilans de tournage ont été synthétisés dans le texte de Ligne Rouge : « Vive le cinéma, arme de propagande communiste au service de la révolution », texte qui a d'ailleurs été repris dans les **Cahiers du Cinéma** l'an dernier.

S.L. : De toute façon, l'idée du « comme avant » ne vise qu'une partie de ce que l'on peut appeler cinéma militant, c'est-à-dire les films de reportage militant, et pas toute la production fictionnelle, reconstruite, etc. Par exemple, les films du collectif Vincennes, **Soyons tout, Attention aux provocateurs,** sont forcément « prétournés » ! Et même les reportages de Cinélutte, s'ils n'y parviennent qu'inégalement, n'ont jamais fonctionné sur le mode : « On verra bien au montage ! »

G.-P.S. : **Jusqu'au bout,** le film que nous avons réalisé sur la grève de la faim des 56 travailleurs tunisiens en lutte contre la circulaire Fontanet-Marcellin, a été monté à partir de documents que nous avions essayé de construire politiquement. Par exemple, quand nous avons filmé le meeting fasciste d'Ordre Nouveau, ce n'était pas seulement à des fins d'archivage, mais dans l'optique du film. Ou encore : comme nous disposions de documents sur le recrutement de travailleurs en Tunisie, nous avons orienté des interviews sur cette question du recrutement, etc. Certaines séquences, dans la crypte de l'église de Ménilmontant, ont été mises en scène.

J.-H.R. : Pour répondre à ta question sur la demande explicite ou implicite : nous sommes des militants révolutionnaires, des militants politiques. Nous avons décidé de faire un film sur l'électoralisme parce que nous pensons que la bataille politique contre les illusions électoralistes est un enjeu pour le mouvement révolutionnaire et pour l'avant-garde ouvrière qui dépasse largement la conjoncture électorale de mai 1974, un enjeu décisif pour toute une période. Et nous avons pensé que cette élection présidentielle permettait de traiter la question de l'électoralisme d'une manière vivante, d'une manière démonstrative, parce qu'elle surgissait comme à l'improviste dans un contexte de luttes « intéressantes », de luttes plus ou moins démarquées du révisionnisme ; le meilleur exemple de ce type de luttes étant la grève dans les banques. Pour que notre film soit un outil réel, il fallait qu'y apparaisse non seulement la trahison électoraliste du P. C. F., mais aussi ne serait-ce que l'embryon d'une alternative révolutionnaire pour les travailleurs.

R.C. : Justement, c'est là que nous avons commis plusieurs erreurs d'analyse : d'abord, nous avons sous-estimé les révisionnistes, nous avons pensé qu'ils seraient obligés de se démasquer beaucoup pour dévoyer les luttes vers les urnes, faute d'avoir eu le temps de préparer l'échéance électorale suffisamment à l'avance. Deuxièmement, nous avons voulu opposer des luttes économiques, qui étaient effectivement radicales, qui rompaient effectivement avec les tactiques réformistes et révisionnistes, nous avons voulu opposer ces luttes à une stratégie politique (celle de l'union de la gauche). Il est clair que cette contradiction ne pouvait pas fonctionner, parce qu'à l'heure actuelle, l'avant-garde ouvrière, les travailleurs les plus combatifs, ne possèdent pas d'alternative stratégique au réformisme.

J.-D.B. : Nous avons opposé mécaniquement « démocratie ouvrière » et « démocratie bourgeoise », ce qui revenait à mettre un signe « égal » entre elles. En réalité, ce qui s'oppose à la « démocratie bourgeoise », autrement dit à la dictature de la bourgeoisie, ce n'est pas la démocratie ouvrière dans les luttes, c'est la DICTATURE DU PROLETARIAT.

S.L. : Oui, mais la lutte contre l'électoralisme, c'est aussi la continuation de la démocratie de masse sur un autre terrain, par d'autres moyens. Le départ, c'est la manière dont sont gérées les luttes, le fonctionnement de la démocratie ouvrière, et les heurts qui se produisent forcément, à l'intérieur des luttes, avec les conceptions réformistes et révisionnistes : la continuation de ces heurts sur un autre terrain, c'est la lutte contre l'électoralisme.

R.C. : Non, ce n'est pas vrai ! La lutte contre l'électoralisme n'est absolument pas reprise, aujourd'hui, par les masses, et même pas par l'avant-garde ouvrière. C'est pour ça qu'il est important de faire un film sur l'illusion électoraliste.

A.N. : Il fallait quand même que les idées antiélectoralistes soient présentes dans les masses. Quand nous sommes allés filmer les luttes, nous n'avons jamais caché qui nous étions, pourquoi nous filmions. Et c'est sur la base de cette affirmation politique que nous avons pu nouer des rapports avec les masses en lutte. C'est aussi ce qui nous permet de vérifier que le film que nous voulons faire correspond bien à une exigence des masses, pas à des idées politiques abstraites.

M.A. : L'antiélectoralisme correspond à une exigence objective des masses en lutte. Mais subjectivement, dans la conscience des travailleurs en lutte, cette exigence peut prendre la forme suivante : ceux qui expriment politiquement l'antiélectoralisme — c'est-à-dire les « gauchistes » — ont droit à la parole dans la classe ouvrière.

F.D. : Au Crédit Lyonnais, nous avons exposé au Comité de grève notre projet de film, nous en avons discuté. De même, à Darboy, il y a eu une discussion (assez éprouvante pour nous), où les travailleurs nous laissaient expliquer le projet, nous posaient des questions, mais sans marquer s'ils étaient d'accord ou pas. Et, finalement, ça a très bien marché.

J.-H.R. : Nous n'étions pas venus à Darboy pour expliquer aux travailleurs : « Mitterrand, c'est un bourgeois, c'est la politique bourgeoise. » Nous leur avons dit en quoi leur lutte spécifique nous semblait mettre en scène la contradiction entre la conception bourgeoise de la politique, de la démocratie, de la représentation, et la pratique nouvelle qu'ils avaient.

F.D. : Nous avons été assez vite intégrés à la lutte, nous avons participé à la vie quotidienne de l'usine occupée, et même, à la fin, à l'organisation concrète de l'occupation, de la solidarité. Quand les bureaucrates syndicaux du Livre (C.G.T.) leur ont cherché des ennuis, en leur disant : « Vous distribuez des tracts qui attaquent le syndicat à la porte des imprimeries, et il y a des gauchistes qui filment », le délégué C.G.T. de Darboy leur a répondu : « Ce sont des gars de chez nous. »

J.-D.B. : Notre film ne doit pas sortir avant plusieurs mois, il faut le temps de le monter, etc. Mais notre travail de cinéastes peut quand même servir immédiatement aux travailleurs en lutte. Par exemple, on nous a demandé de réécouter des bandes que nous avions enregistrées à une Assemblée de solidarité, pour mieux comprendre le débat qui y avait eu lieu. Au Crédit Lyonnais, nous avons passé au Comité de grève des interviews de cégétistes (qui tentaient à ce moment-là de briser la grève).

J.-H.R. : Notre travail aurait dû consister aussi à organiser des diffusions de films dans les luttes où nous étions. D'abord, pour que les travailleurs puissent avoir une vue concrète de notre activité. Et aussi parce que la production ne doit pas nous faire oublier la diffusion, que notre pratique de tournage aurait pu renforcer le bilan de ces diffusions.

Cahiers : **Est-ce que la division technique entre vous et les travailleurs est posée par ces derniers sous forme d'une volonté de passer derrière la caméra, ou plutôt les travailleurs vous guident-ils ?**

G.-P.S. : Nous ne sommes pas d'accord avec le mot d'ordre : « La caméra aux ouvriers. » Ce qui compte, ce n'est pas QUI tient la caméra ou QUI prend les sons, mais quelle ligne politique organise la production du film.

J.-D.B. : Je vais t'expliquer ce qui s'est passé pendant le tournage de **Jusqu'au bout**. Nous considérions que ce tournage devait servir aussi à notre formation technique : pratique de la prise de son direct, de la caméra portée, etc. Nous étions dans la crypte où les immigrés faisaient la grève de la faim, au milieu d'eux. Donc, il y en a quelques-uns qui ont partagé cet apprentissage; et, par la suite, ils ont participé techniquement au tournage. Cela dit, nous n'avons pas traité les documents (image et son) tournés par eux d'une manière différente au montage, mais comme le reste du matériel filmé.

R.C. : Cette exigence de maîtrise, ou au moins de connaissance minimum, du processus technique, n'est pas toujours mise en avant par les travailleurs que nous filmons. Ce n'est pas le cas général. Mais nous essayons d'apparaître le moins possible comme des « magiciens de la pellicule », des gens qui se distribuent mystérieusement des opérations mystérieuses.

F.D. : Dans les équipes de tournage « professionnelles », il règne une très forte division du travail ; il y a toute une mise en scène de la compétence qui s'enracine dans cette division du travail, dans une hiérarchisation constante. Dans ces conditions, les cinéastes se mettent vraiment à distance de ceux qu'ils filment.

G.-P.S. : Dans certains cas, nous avons intérêt à jouer cette distance, à reproduire ce rapport « professionnel », quand nous filmons des ennemis. Il faut accentuer le côté officiel, institutionnel, ritualisé. Les gens qui ont une certaine idée de la hiérarchie, du pouvoir, que ce soit dans les syndicats ou dans l'appareil d'Etat, sont fascinés par ce type de « professionnalisme », et, en même temps, ils sont rassurés, ils sont chez eux, en confiance. Bien sûr, c'est exactement le contraire du rapport que nous tentons d'entretenir avec les travailleurs en lutte !

A.N. : Maintenant, qu'est-ce que ça veut dire que les travailleurs nous guident pendant le tournage ? En fait, à un certain moment du film, les travailleurs sont devenus acteurs — non plus simplement les acteurs de la lutte que nous filmons, mais vraiment les acteurs du film lui-même. Ils mettent en scène leur lutte, c'est-à-dire qu'ils la mènent en pensant à sa représentation.

F.D. : Par exemple, une situation que nous avons rencontrée au Crédit Lyonnais : il y avait des contradictions très vives entre les piquets de grève et la C.G.T., dans la mesure où la C.G.T. se battait pour faire reprendre le travail. A la porte des bâtiments, les membres du piquet de grève et les bureaucrates syndicaux de la C.G.T. se regardaient avec hostilité — ce qui n'est pas très démonstratif ! Devant la caméra, les camarades du piquet de grève ont engagé une polémique très vive avec la C.G.T. Etre acteurs dans le film, pour eux, ça voulait dire rendre la contradiction démonstrative, la rendre filmable, typique, exemplaire.

R.C. : A Darboy, il s'est passé la chose suivante : après soixante-quatorze jours d'occupation, les travailleurs ont gagné. Les ASSEDIC acceptent de leur payer leurs indemnités de licenciement. Le syndic vient leur remettre les chèques, en présence du secrétaire de la F.F.T.L. (C.G.T. du Livre) — qu'on n'avait pas beau-

coup vu pendant la lutte, — de l'avocat de la C.F.D.T. et de l'avocat de la C.G.T. Aussitôt après le départ de ces « personnalités », les travailleurs se sont retournés vers la caméra, et ils ont chanté leur chanson de lutte.

L'idée que cette séquence fait passer, c'est que la victoire est une conséquence de la lutte, donc qu'on ne peut pas filmer, qu'on ne peut pas montrer, la victoire toute seule, sans faire le rappel de la lutte ; c'est une idée qui n'est pas très plaisante pour le syndic, ni pour le secrétaire de la F.F.T.L. Cette séquence, qui synthétise de façon claire et didactique les contradictions vivantes d'un moment de la lutte, ce sont les travailleurs qui l'ont organisée.

A.N. : C'est bien plus que d'être « acteur » du film, ou simplement de « guider » notre travail de cinéastes. Dans certaines séquences, les travailleurs en lutte deviennent les véritables auteurs du film. On sort complètement du reportage.

S.L. : Justement, quand nous avons essayé, nous, de sortir du reportage, de manière assez volontariste, nous avons complètement échoué. Nous avions pensé à élaborer, avec les travailleurs en lutte, des saynètes ou de petites séquences fictionnelles destinées à s'intégrer dans le film pour condenser de façon analytique les acquis de certains moments de la lutte. Nous avons complètement échoué. Presque jusqu'à la fin du tournage, nous avons vécu sur l'illusion d'une séparation absolue entre reportage et fiction, comme si, dans le reportage, les travailleurs étaient incapables de produire cette condensation, cette synthétisation. Nous avons continué pratiquement, malgré nos proclamations, à considérer la caméra comme neutre par rapport aux situations filmées.

A.N. : Les bourgeois aussi se mettent en scène devant la caméra. La différence, ce n'est pas « ceux qui se mettent en scène » d'un côté, « ceux qui ne se mettent pas en scène » de l'autre. C'est une différence, ou plutôt une opposition absolue, de deux attitudes de classe. Les bourgeois se prennent pour des stars, ils se posent comme individus devant l'objectif, avec une suffisance révoltante, utilisent la caméra de façon narcissique, comme un miroir d'eux-mêmes, et utilisent la caméra dans ce sens. D'ailleurs, le meilleur exemple de ça, c'est Giscard d'Estaing lui-même. En revanche, les travailleurs en lutte font apparaître le caractère collectif, dynamique de leur action.

J.-D.B. : Même dans la manière dont ils se représentent devant la caméra, les travailleurs sont soumis à l'influence de l'idéologie bourgeoise. Il faut relativiser un peu. Ce qui est sûr, en revanche, c'est que le comportement des bourgeois est bien un comportement de classe. Les gens que nous avons interviewés à un Comité Giscard commençaient par se présenter individuellement, essayaient de se mettre en valeur, posaient leur voix, etc. Ils étaient tellement fiers de se pavaner devant nous qu'ils n'arrivaient même pas à soupçonner (sauf exception) que nous les considérions comme des ennemis.



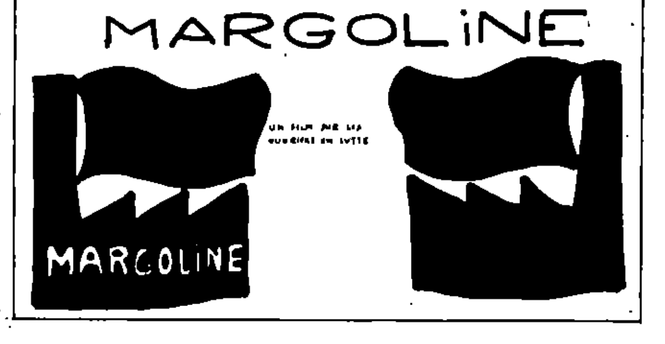
deux films sur la lutte des travailleurs immigrés en France

LA CIRCULAIRE FONTANET-MARCELLIN
LIVRE PIEDS ET MAINS LIES
DES TRAVAILLEURS IMMIGRES
A DES PATRONS

COMME :

MARGOLINE

POUR LEURS DROITS DE TRAVAILLEURS, LES OUVRIERS DE L'USINE DE RECUPERATION DE VIEUX PAPIERS A NANTERRE ET GENNEVILLIERS ONT MENE UNE LUTTE VICTORIEUSE EN MAI 1973 CONTRE LEUR PATRON : MONSIEUR



S.L. : L'attitude de classe des travailleurs en lutte face à nous se retrouve aussi dans les expressions culturelles de la lutte. Nous avons attaché beaucoup d'importance à ces expressions culturelles : nous avons filmé et enregistré autant que possible les blagues, les récits, les chansons, etc.

R.C. : D'accord, mais nous n'avons pas encore maitrisé la manière d'enregistrer ces expressions culturelles de la lutte. On les enregistre, mais on ne sait pas très bien quel point de vue avoir sur elles.

J.-H.R. : Le point de vue que nous devons avoir, c'est celui du front culturel : il s'agit de transformer ce qui n'est encore qu'un aspect de la lutte en un nouveau front de lutte contre la bourgeoisie, parce qu'il y a là les embryons d'une culture de classe.

M.A. : Nous ne sommes pas seulement des cinéastes militants, nous sommes des militants révolutionnaires sur le front de la culture. Enfin, idéalement !...

Cahiers : **Est-ce que vous pouvez tirer déjà un premier bilan du tournage ?**

J.-D.B. : Moi, je pense que nous ne sommes pas assez intervenus dans les situations politiques où nous filmions. Intervenir, c'était transformer ces situations en fonction des contradictions précises que nous voulions voir apparaître, mais qui restaient latentes. Par exemple, susciter la visite, aux Comités de soutien électoraux de Giscard ou Mitterrand, du candidat immigré Djellali Kamal, pour montrer que les promesses électorales ne concernent, justement, que les électorats, et non pas la classe ouvrière, telle qu'elle existe réellement, électeur et non-électeurs (jeunes, immigrés). Et pour montrer aussi que le résultat de ces élections, quel qu'il soit, ne remettait pas en cause la politique coloniale et néo-coloniale de la France.

M.A. : Nous aurions pu aller encore plus loin, et impulser la campagne même de Djellali Kamal, pour ordonner, mettre en forme le cirque électoral de notre point de vue. C'était sûrement possible. Si nous ne l'avons pas fait, c'est parce que nous avons été suivistes par rapport aux événements. Puisque nous n'avons pas pris cette décision de mettre en scène la campagne, au cours du tournage, nous allons être obligés de le faire au montage.

F.D. : Justement, la phase du montage n'est pas séparée de celle du tournage. Nous n'allons pas inventer pendant le montage une matière filmique que nous ne possédons pas.

J.-H.R. : Nous avons rassemblé des matériaux très riches ; mais ils ne s'organisent pas autour de cette question politique de l'électoralisme. Mais à Darboy, au Crédit Lyonnais, nous avons enregistré un matériel tel que nous pourrons produire deux films politiquement intéressants, l'un sur la reprise du travail au Crédit Lyonnais, l'autre sur l'occupation de l'imprimerie Darboy.

J.-D.B. : Pour l'instant nous ne pouvons pas tirer un bilan réel du tournage proprement dit ; nous avons déjà énoncé un certain nombre d'insuffisances et d'erreurs politiques : c'est cela qui nous fait avancer — le fait de tirer déjà des leçons politiques de notre production, sans avoir vu entièrement les rushes — c'est bon signe.

Entretien réalisé par :
Serge DANEY
et Serge TOUBIANA

Note aux diffuseurs

Notre cinéma se situe en dehors du circuit commercial (dans le circuit commercial les films sont financés par un producteur, distributeur ou autre qui investit de l'argent dans un film qui rapporte). Il se situe en dehors de la légalité bourgeoise : nos films n'ont pas de visa de censure et sont donc saisissables à tout moment. Notre cinéma se situe dans un circuit militant où chaque projection est un acte politique qui est parfois prévu depuis plusieurs mois.

Cela implique pour tous les camarades diffusant nos films un certain nombre de responsabilités :

1. L'argent que nous réclamons pour chaque projection n'est pas un salaire ou une aumône. Il sert à amortir les frais très lourds concernant le tirage des copies, le coût de la production restant pratiquement à notre charge (ce qui est énorme, lorsqu'on sait qu'un film comme **Jusqu'au bout** a un devis de 10 000 NF). Ce que nous réclamons est avant tout une forme de votre soutien politique au développement des luttes et du cinéma militant révolutionnaire.

2. La caution que nous demandons est indispensable. Elle permet de garantir le retour des copies (à vous de prendre les précautions qui s'imposent !). La perte d'une copie est à l'heure actuelle — et pour un bon bout de temps — un déficit financier et politique que nous ne pouvons supporter.

Du point de vue technique, nous exigeons des conditions décentes de projection : un film est une matière image et son ; si l'un de ces deux éléments est mal reçu, il n'y a plus de film. Il faut rapporter une copie en bon état ou indiquer les défauts ou accidents que

vous avez pu constater. C'est le minimum que nous pouvons vous demander. C'est la seule garantie de projection avec le moins d'incidents techniques : si le film est déchiré et que vous ne le signalez pas, alors que nous avons rarement la possibilité de vérifier les copies, la projection qui suit risque d'être catastrophique.

D'autre part, nous vous demandons de réexpédier la copie dès que votre projection est terminée, afin que nous puissions respecter notre planning. Nous refusons de refaire des expériences lamentables où, par la faute de certains diffuseurs peu ponctuels, certaines projections prévues depuis longtemps avaient dû être annulées.

D'un point de vue politique :

1. Le bilan que nous vous demandons est le minimum de lien politique que nous tissons avec nos diffuseurs. Cela pourrait permettre d'établir à long terme des liens étroits avec des diffuseurs réguliers.

2. Le bilan permet de corriger certaines de nos erreurs et de constituer des fiches plus complètes et plus utilisables.

3. Le bilan de diffusion est ce qui nous dirige pour les productions en cours ou à venir.

Nous insistons sur la nécessité de bilans de projection indiquant : le nombre de spectateurs, la composition politique et sociale de la salle, le cadre de la projection (dans quel cadre d'activités le film est projeté), les incidents techniques, les débats qui ont suivi, les prises de position qui se sont affrontées, les divergences politiques, les points d'unification. Le jugement porté sur le film, son efficacité, l'information qu'il apporte, etc.

Les tarifs de projection sont les suivants :

Pour **Chaud ! Chaud ! Chaud !**

1 journée = 100 F.
1 semaine = 350 F.
Caution = 1500 F.

Pour **Jusqu'au bout** et **Margoline** :

1 journée = 100 F.
1 semaine = 350 F.
Caution = 800 F.

D'autre part, nous avons des contacts de plus en plus étroits avec les groupes de cinéastes militants qui ont produit les films suivants :

— **Oser lutter, oser vaincre.**

Grève à Renault-Flins en mai-juin 1968 ; film de deux heures, expliquant la position du P.« C. »F. et de la C.G.T. et démontrant que ces organisations sont révisionnistes, qu'elles ont vidé le marxisme de son contenu révolutionnaire.

— **Soyons tout.**

Film fictionnel d'une heure, reconstituant une grève dans une petite usine de peinture et montrant les contradictions en présence au sein de l'usine et insistant sur l'enthousiasme de la lutte.

— **Attention aux provocateurs.**

Film mêlant documents et fiction, d'une heure, montrant l'attitude du P.« C. »F. durant la guerre d'Algérie.

— **Shangaï au jour le jour.**

Film sur un quartier de Shangaï, et la condition de la femme dans une ville chinoise. Vingt minutes.

Nous pensons également pouvoir vous renseigner sur les films :

— **La guerre du lait.**

— **Des dettes pour salaire** (problème de la paysannerie).

— Sur les films bretons du groupe **Torr e Ben (Le Joint Français...)**.

— Sur ce qu'est le front culturel révolutionnaire à l'heure actuelle.

CINELUTTE.

Attention aux provocateurs
(Le P.C.F. et la guerre d'Algérie)

A partir des manifestations présentes de la ligne politique du couple P.C.F. - C.G.T. (vis-à-vis des luttes en France en 1972), rechercher la logique qui les produit et répondre ainsi à la question : dans quel camp se trouve le P.C.F. ?

Pour ce faire, confronter la ligne politique du P.C.F. de 1936 à 1962, à une situation historique en mouvement — situation de crise là où les deux camps sont clairement tranchés, — la lutte de libération nationale du peuple algérien contre le colonialisme français.
Telle est la démarche du film.
Pour rendre compte de cette période, le film se *place* délibérément du point de vue de la lutte de libération et *analyse* les prises de position du P.C.F. sur les moments forts de la lutte (dissolution de l'Etoile Nord-Africaine 1936, Sétif 1945, 1er novembre 1954...) et entre eux, et dégage les lignes de force.

En fait, l'aspect principal de ce film c'est peut-être la masse d'informations, nouvelles pour beaucoup, apportées sur cette période et qui sont développées, questionnées et vérifiées dans la discussion.

Jusqu'ici l'attitude des militants du P.C.F. (et du P.C.A.) a été de se taire et de rejouer en chair et en os le personnage du film qui représente la ligne du P.C.F. dans les séquences de fiction abstraites et névrotiques d'anticommunisme, de division, où la réalité peut dépasser la fiction.

La réponse des révisionnistes peut changer, mais quoi qu'il en soit, ce type de réaction (vécue à Antony après une projection au ciné-club de la résidence universitaire) permet peut-être de réfléchir sur la critique qui a été faite au film de trop caricaturer la réalité. La réalité, c'est-à-dire l'attitude du P.C.F., alors que très souvent la caricature est inscrite dans la réalité même pour les combattants, le P.C.F. ayant une fois de plus, pendant la guerre d'Algérie, atteint les sommets du ridicule ou, hélas ! de l'odieux.

16 mm. Noir et blanc. Son optique.

Soyons tout

« Le film s'est fait à partir d'un Atelier de cinéma de Vincennes composé d'étudiants qui, en gros, faisaient l'analyse suivante, à partir des problèmes politiques et pratiques qu'ils rencontraient : il y avait eu depuis 1968 une production de films militants, et sur le plan formel, cette production avait un certain nombre de défauts qu'on a pensé corriger en faisant le film. Le principal défaut qu'on voyait dans ces films, c'est qu'ils intervenaient sur des mouvements ponctuels, une grève par exemple, et en retraçaient le déroulement, sans jamais inscrire quelque chose qu'on pourrait appeler la « gauche ouvrière », son état en France en 1971. On avait un certain type de films qui racontaient des expériences précises, et qui collaient à ces expériences sans du tout les dominer... On a donc pensé qu'il était nécessaire de faire un nouveau type de film, qui réponde à deux objets, à savoir :

— dépasser le cadre des luttes ponctuelles, essayer d'avoir un point de vue d'ensemble sur l'état du mouvement de masse de la gauche ouvrière dans la France de 1971 ;

— et, d'autre part, faire un film différent formellement de ce qui existait jusqu'alors...

On pensait donc que le film de fiction pouvait répondre à ça : entendant par film de fiction, un film où les situations sont entièrement reconstituées à partir de la réalité, sans être esclave d'un événement ponctuel, pouvant avoir un champ d'investigation plus large ; et, d'autre part, on pensait que le film de fiction, c'était une forme beaucoup plus abordable, assimilable, préhensible, voire agréable, pour les travailleurs auxquels on pouvait être amenés à le projeter...

... Ce film, principalement destiné à un public ouvrier, devrait servir à populariser, discuter et approfondir le sens des luttes alors menées. Je crois qu'il peut continuer à remplir cette fonction, mais d'une autre manière. Au moment de sa réalisation on pensait essentiellement à populariser des « luttes exemplaires », à les exalter, à provoquer chez le spectateur de l'enthousiasme pour ces luttes. Aujourd'hui, il s'agit beaucoup plus de faire connaître ces luttes pour en dégager toute la portée et le sens (ainsi que l'espoir qu'elles ont fait renaître) — mais également leurs limites, leurs insuffisances et l'insuffisance des analyses (triomphalistes) qui en ont été faites. Et éventuellement provoquer un retour critique sur ces manques.

Le film pose la question de l'absence d'idées claires, de l'absence d'analyses — liée à la position relativement marginale du maoïsme par rapport au mouvement de masse — sur la situation actuelle, comme sur la société qu'on veut construire. Le film a l'intérêt de porter le débat dans les masses, il permet de poser la question du syndicalisme dans le mouvement de masse ; et, tant par ses aspects négatifs que par ses aspects positifs, le film pointe d'une certaine manière les manques du mouvement maoïste, à savoir la pauvreté incroyable de l'analyse de la société dans laquelle on se trouve, la pauvreté incroyable des objectifs qu'on poursuit...

... Ce que je viens de dire implique qu'un tel film soit encore présenté avec un appareil de discussion. La question est évidemment de savoir quel appareil de discussion il y a autour, comment on oriente les discussions, qu'est-ce qu'on y dit, etc. Si c'est simplement pour donner des informations supplémentaires sur le film, pour le rendre encore plus triomphaliste ce n'est pas la peine... »

Novembre 1972.
Extrait de « Entretien avec Serge LE PERON ».
Les *Cahiers du Cinéma*, n° 242/243.

16 mm. Son optique.

Margoline

Mai 1973. Nanterre, Gennevilliers : deux petites usines de récupération de vieux papiers.

— Les travailleurs, en majorité immigrés, surtout des Marocains.

— Le patron : M. Margoline.

A cause de la circulaire Fontanet-Marcellin qui met en état d'illégalité un nombre considérable d'ouvriers non français, des patrons du genre « Margoline » en profitent pour réduire à l'esclavage des travailleurs sans papiers.

Logés à l'intérieur même de l'usine qui fonctionne jour et nuit, leurs passeports confisqués, avec des journées de travail de 10 heures ou plus, sans fiche de paie, tout à fait enchaînés à leur patron, les ouvriers de Margoline organisent une grève et contraignent le patron à passer des contrats de travail réguliers, à réduire le temps de travail. Les Pouvoirs publics se trouvent dans l'obligation de régulariser leur situation.

Organisés aujourd'hui autour d'une section C.F.D.T., les ouvriers de Margoline font respecter leurs droits.

Reportage 16 mm. Son optique. Noir et blanc. Durée : 40 minutes..



L'affiche interdite d'Histoires d'A.

Histoires d'A, réalisé par Charles Belmont et Marielle Issartel, cinéastes de métier et militants pour la libéralisation de l'avortement et de la contraception au sein du G.I.S. (Groupe Information Santé), s'est fait à un moment où ces militants sentaient le besoin, pour élargir leur action, leur impact de masse, de décentrer leur travail au niveau des quartiers, travail de propagande, de discussions idéologiques, d'organisation autonome des femmes au sein des M.L.A.C.

Cette transformation du mouvement au niveau de ses structures s'accompagne d'une ouverture politique dont le film est le reflet : d'un court métrage sur la méthode Karman, centré principalement sur le thème d'une remise en question de la médecine, le projet est passé à un long métrage sur la condition des femmes qui, au même titre que tous les groupes sociaux marginalisés par l'organisation capitaliste de la société — immigrés, handicapés, jeunes — doivent, pour s'imposer à cette société, briser le principal obstacle, le joug de l'idéologie dominante reproduite ici par la superstructure familiale qui les isole et les divise.

En insistant sur ces contradictions qui traversent la lutte des femmes — soumission à l'idéologie dominante opposée dialectiquement à une demande objective de changement, — le film empêche toute récupération par le réformisme.

Comme le dit une intermédiaire dans le film, il ne s'agit pas de colmater la brèche ouverte sur l'avortement par quelques réformes, quelques solutions trouvées par un petit groupe de femmes dévouées à la cause pour toutes les autres, il s'agit que toutes les femmes se lèvent, se mobilisent pour imposer la reconnaissance de leur droit.

Fait par et avec des militants du mouvement à partir de ces problèmes, problèmes concrets auxquels ils se heurtent quotidiennement dans leur travail, *Histoires d'A* brise la division factice entre films pour militants et films de masse : les militants transforment leur pratique en fonction du mouvement de masse, de son état d'organisation, sans avoir d'avance toutes les solutions, « parce qu'on n'en a pas les moyens ; sinon de façon complètement plaquée » (M. Issartel, dans *Cinéthique* n° 17, p. 43).

Ni dogmatique, ni triomphaliste, collant à la réalité d'une situation, *Histoires d'A* sert directement le travail des militants du M.L.A.C. : voilà où en est le mouvement, voilà les problèmes qui se posent et comment ils se posent, et ensemble nous devons trouver des solutions, des nouvelles formes de lutte.

Plus efficace sans doute qu'un film de fiction analysant les contradictions de la femme au sein de la famille, impeccable du point de vue de l'analyse marxiste..., mais hors conjoncture.

Plus efficace et plus dangereux, plus menaçant pour « *Laissez-les vivre* » et le pouvoir : c'est dans son inscription dans un mouvement de masse, dans une conjoncture précise — le début du travail de quartier, le projet de loi — que réside la force principale d'*Histoires d'A*, son impact, et non son interdiction.

Car l'histoire de son interdiction, c'est la suite logique de la lutte inscrite dans le film. En proposant le film à la censure, à la distribution commerciale, officielle, M. Issartel et C. Belmont continuent à militer pour le mouvement pour la libéralisation de l'avortement et de la contraception, pour sa reconnaissance, à attaquer le pouvoir de front, à aiguiser les véritables contradictions (*cf.* l'attitude du P.C.), sans se contenter de constituer un pouvoir parallèle qui cautionne le pouvoir en place.

Histoires d'A, c'est un film qui lutte pour la liberté d'expression, celle des femmes et celle du cinéma comme support de cette expression. Un film qui lutte, c'est un film qui entraîne d'autres luttes : les diffusions d'*Histoires d'A* en sont la preuve.

Thérèse GIRAUD.

Entretien avec Marielle Issartel et Charles Belmont

Cahiers : Prolongement d'une action militante, **Histoires d'A** s'insère dans la lutte pour l'avortement libre et gratuit. L'interdiction dont le film a fait l'objet de la part de Maurice Druon, alors ministre de la Culture, a créé un nouveau contexte pour sa diffusion. Luttant pour l'abrogation de la loi de 1920, il est devenu, à partir de cette interdiction, un instrument de lutte contre la censure — la censure politique, qui en principe n'existe pas.

Chaque projection d'**Histoires d'A** est une aventure différente [1]. Il s'agit en effet de créer, à partir de conditions spécifiques, un rapport de forces qui dissuade les forces de répression (flics ou groupes fascistes) d'intervenir, d'empêcher la saisie de la copie. La dernière de ces aventures se situe à Cannes, trois jours après l'élection de Giscard d'Estaing à la présidence de la République. A Cannes, pendant le Festival du Film, la grande foire annuelle du cinéma où ce genre de projection n'était pas prévue...

A partir de ce fait concret, l'intervention brutale de la police à quelques centaines de mètres de la Croisette, on peut examiner comment ce film lutte, pratiquement, contre la censure, comment il opère sur ce contexte d'interdiction.

1. Voir le livre de Marielle Issartel et Charles Belmont : *Histoires d'A*, Editions Stock. Collection « Lutter/Stock 2 ».

C. Belmont : Il est encore difficile d'affirmer que le matraquage de Cannes constitue une escalade dans la répression, mais la violence de l'intervention des flics a été surprenante. Il faut rappeler les faits, qui n'ont pas toujours été rapportés fidèlement par la presse : la copie du film n'a pas été saisie, aucun officier de police n'a été blessé.

Il s'agissait d'une « semaine de cinéma politique » organisée par le P.S.U. local. En projetant **Histoires d'A** au cours de leur semaine politique, les organisateurs espéraient ne pas avoir de problèmes, car tous les films peuvent être projetés à Cannes pendant le Festival, visa de censure ou pas.

Nous sommes arrivés à Cannes à 18 h. 30 pour la projection de 20 heures, au cinéma Le Lido. Il y avait déjà eu plusieurs coups de téléphone des flics. On a alors mis en place le système de sécurité habituel : double copie, protection de la copie, service d'ordre surveillant les projecteurs et l'entrée de la salle. Nous étions en train de mettre au point ce plan de bataille quand cinq ou six flics en civil ont surgi, immédiatemment suivis de leurs collègues en uniforme, et cinq cars de C.R.S. ont entouré la salle... Alors que d'habitude les inspecteurs se présentent et demandent si le film a un visa, et vont seulement ensuite chercher leurs petits copains. Là, il y a eu un peu de flottement avant que l'on puisse prévenir les spectateurs dans la salle qui regardaient **Femmes au Viet-nam.** Pendant qu'on parlait au micro, les flics sont entrés par une issue de secours dans la salle et se sont mis à taper sur les spectateurs. Ils n'ont même pas parlé d'**Histoires d'A** ni demandé où était la copie. Un copain du P.S.U. a eu trois côtes cassées et une fille a été envoyée à l'hôpital. Nous avons alors décidé d'ameuter les gens. Nous sommes allés en manifestation devant le Palais du Festival et nous nous sommes assis par terre. Il y avait des mots d'ordre du style : « A peine élu, il nous fait taper dessus ! » Quelqu'un a crié : « Piccoli avec nous ! », et Piccoli est descendu en smoking et s'est assis avec nous. Deux ou trois personnes de la S.R.F. sont venues en disant : « Dites que la S.R.F. est avec vous ! » (C'était plutôt comique, car depuis six mois, ils ne s'étaient jamais manifestés.)

Nous avons alors pris la décision, avec les quelques vedettes présentes, de refaire la manifestation en sens inverse jusqu'au Lido, pour imposer la projection. Les vedettes, surtout Piccoli, qui entre parenthèses a été parfait, ont déclenché l'intérêt des journalistes, ce à quoi on tenait, même si certains se battaient pour être au premier rang de la manifestation. Partis à 200, on est revenus à 500 ou 700, devant le cinéma que les flics avaient fermé. Les C.R.S. étaient sur la place, attendant l'affrontement. La manifestation a donc été dissoute et remise au lendemain.

M. Issartel : Les flics ont violé la légalité en entrant dans la salle pour matraquer des gens qui regardaient un film parfaitement autorisé, et qui, peut-être, ne seraient pas venus voir **Histoires d'A.** Mais on ne peut pas l'interpréter comme une décision délibérée. Le lendemain, les officiels tremblaient sur les répercussions possibles.

C. Belmont : Il y a sans doute eu des bavures au niveau préfectoral, mais peut-être comptaient-ils aussi sur la démobilisation après la période électorale. L'ordre semblait venir de Paris. Toute la presse et les radios en ont parlé, même **France-Soir** (en publiant une photo de matraquage en première page), alors qu'au moment de l'interdiction, ce journal ne donnait que très peu d'informations sur **Histoires d'A.** Aussi, à 11 h. 30 le lendemain, un flash A.F.P. indiquait que le Ministre de l'Intérieur autorisait exceptionnellement le passage du film dans le cadre du Festival.

Cahiers : **Histoires d'A** est porté par un mouvement de masse ; d'autre part la bourgeoisie est divisée sur la question de l'avortement, une certaine libéralisation de l'avortement pouvant permettre une meilleure rentabilité des forces productives. Ceci pour expliquer les réactions de la presse sur la censure du film.

M. Issartel : Le film n'a pas été fait pour déboucher nécessairement sur un problème de censure. Mais les autorités se sont trouvées dans une situation impossible. Après l'avis favorable de la Commission de censure, le Ministre devait signer l'autorisation d'un film dans une position illégale par rapport à la loi de 1920. C'est comme si on avait demandé à Poniatowski, ministre de la Santé, d'approuver les avortements du M.L.A.C. Druon ne pouvait pas permettre que l'on montre un avortement. Une loi le lui interdisait et « **Laissez-les vivre** » s'est chargé de le lui rappeler. Pour eux ce n'était pas tolérable que l'on montre qu'un avortement, c'est aussi simple.

C. Belmont : Tout le monde sait que des avortements sont pratiqués. La presse donne des adresses. Mais un film qui est le produit de cette réalité, ça devient trop dangereux, inacceptable.

Il faut voir ce que représente l'avortement dans la population et comme enjeu politique. Ce n'est pas un hasard si le débat qui devait se tenir en décembre 1973 à l'Assemblée a été repoussé. Ce n'est pas un hasard si la « Majorité » est divisée. **Foyer**, qui soutient « **Laissez-les vivre** », a dit : « Attention, si l'U.D.R. vote pour le projet (le tout petit projet de libéralisation), elle risque de ne pas retrouver ses voix ! » Il faut voir ce que l'avortement touche comme problèmes : la médecine, la santé, la sexualité, la famille..., comment cette lutte débouche sur d'autres fronts... C'est à partir de là que nous avons réfléchi pour voir dans quel cadre il était important de travailler, quelle peut être la fonction d'un cinéaste, d'un film.

Cahiers : Faire un film sur un sujet central, comme l'avortement, c'est à l'heure actuelle se heurter obligatoirement à la censure et par là même poser le problème de l'organisation. Le film organise les gens, qu'on le veuille ou non ; organisation nécessaire pour qu'il soit vu dans le système ou en dehors du système.

On peut essayer de voir : 1) Comment **Histoires d'A** a organisé les gens, à commencer par ceux qui l'ont fait, aussi bien pour le travail collectif en relation avec le G.I.S. que pour la diffusion à partir des groupes du M.L.A.C. compte tenu de la nécessité d'accompagner le film à chaque projection. Organiser ceux qui en ont besoin politiquement et ceux qui sont les destinataires réels du film. 2) Ce qu'on peut généraliser et ce qui est particulier à l'expérience d'**Histoires d'A.** Savoir ce que l'on peut garder, ce qui sera utile à l'avenir. 3) Comment un cinéaste se met au service d'une lutte, sans se placer sous la bannière d'un groupe organisé, en sachant qu'il doit compter avec ce groupe et être **aussi** reconnu comme cinéaste.

M. Issartel : Au départ, ce n'était pas le propos du film, c'est après, au montage, que nous est apparue la nécessité de relier ces luttes. Nous avons d'abord pensé principalement que l'avortement fait partie du mouvement de libération des femmes et se trouve lié à une lutte pour une médecine au service des gens. Ce n'était pas l'objet du film d'articuler les luttes.

C. Belmont : Faire un film d'une heure et demie sur l'avortement nous a imposé de relier ce problème à d'autres luttes, en particulier sur la médecine. Le film est situé dans le temps, il débute à la même époque que le mouvement lycéen du printemps 1973, les luttes des immigrés pour la carte de travail et celle des handicapés physiques. Nous avons voulu montrer que le combat pour le droit à l'avortement n'était pas isolé.

Il n'y a pas eu, d'abord, un collectif se formant pour la réalisation d'**Histoires d'A.** Le film est né d'un long processus lié au travail que nous avons effectué auparavant : la rencontre des médecins militants du « **Secours Rouge** », avant et pendant la réalisation de **Rak** [2], avec qui nous avions des préoccupations et des pratiques de vie communes. L'évolution de ces médecins les a amenés à participer à la création du G.I.S., puis à la création au sein du G.I.S. d'une Commission Avortement, suivie de l'initiative, en janvier 1973, du manifeste des 330 médecins reconnaissant et affirmant avoir pratiqué des avortements sans but lucratif. Le problème s'est ensuite posé de répondre à la demande d'un film sur l'avortement. Il existait seulement un petit film tourné par Pathé-Magazine et que Marielle avait monté. La seule copie en notre possession fut vite inutilisable après plusieurs passages. Il a donc été question de travailler sur un film technique expliquant la méthode Karman. D'autres personnes s'intéressaient au même sujet, mais nos amis du G.I.S. insistaient pour que nous le réalisions nous-même. Nous nous connaissions suffisamment pour qu'ils puissent en contrôler la fabrication. Nous avions en commun la même attitude politique et les mêmes pratiques, celles du G.I.S. qui impulse une idée et laisse un petit groupe la mener à son terme. Nous n'avons pas fonctionné par Assemblées générales ; faute de temps, nous étions obligés de refuser ce type de pratique, d'éviter une trop large confrontation. Nous revendiquions cette attitude de non-ouverture afin d'achever plus vite le film. Il devait impérativement être prêt pour l'ouverture du débat à l'Assemblée. C'est le produit qui importait le plus, et pas le rapport des gens au produit, comme dans d'autres cas.

2. *Rak*, film de fiction de Charles Belmont, sorti en 1972 et diffusé récemment par la Télévision française.

C. Belmont : Le projet de départ s'est décanté au cours de deux réunions et nous avons pris la décision de constituer une équipe technique très réduite. Philippe Rousselot à la caméra et Pierre Lenoir au son. Il s'agissait d'un travail bénévole mais nous avons bien précisé qu'il était hors de question pour eux de refuser un travail rémunéré qui se serait présenté dans le même temps. Cette condition nous imposait, en partie, de travailler très vite : le film a été tourné en douze jours sur une durée totale de deux mois. Nous avons tourné avec une somme de 9000 F fournie par le G.I.S. pour acheter de la pellicule, louer une caméra, etc., et j'ai obtenu des crédits du laboratoire, par l'intermédiaire de ma société de production. Mais dès le début du tournage s'est imposée l'idée qu'il fallait faire plus, élargir le projet qui, s'il devenait un long métrage, permettrait une double diffusion.

M. Issartel : Quand on en a parlé à la Commission du G.I.S., il ont été tout de suite d'accord, d'autant que l'objectif du film, une plate-forme pour des débats, restait principal. Au moment des rushes, il n'y a eu de travail collectif, entre l'équipe du film et les médecins du G.I.S., que dans la mesure où nous discutions des problèmes posés par le film. Mais pour le reste, les membres du G.I.S. se montraient incapables de penser en terme de cinéma. Nous leur avions demandé de prendre des notes en regardant les rushes, mais dès qu'il y avait des images sur l'écran, ils devenaient spectateurs, incapables d'intervenir.

Ensuite, nous nous sommes liés au M.L.A.C. au moment de sa constitution. Au M.L.A.C., se posaient des questions dont on trouve le reflet dans le film. En

particulier chez les « intermédiaires »[3], sur leur rôle, leur manière d'intervenir. On se heurtait à ces problèmes dans la pratique, mais il était bien entendu que nous étions responsables du film par rapport au G.I.S., et que c'est lui qui intervenait et non pas le M.L.A.C. (afin d'éviter des discussions interminables avec 300 personnes).

Le groupe n'a donc pas existé vraiment, seulement en quelques occasions : deux réunions avant le tournage et une semaine de travail commun à la fin pour se mettre d'accord définitivement sur le montage et écrire le commentaire. Nous avons d'ailleurs laissé passer des imprécisions dans le texte commun. Nous avons dû travailler à plein temps sur le montage pendant trois mois.

Pendant cette période, le groupe du G.I.S. a pu suivre le développement du film autant que le leur permettaient leurs multiples tâches, c'est-à-dire de loin en loin. Mais leur présence était aussi un soutien moral. Ils ont pu ainsi examiner tous les aspects du film, en discuter entre eux et avec nous. Au moment du mixage, l'accord était total. En résumé, le groupe fonctionnait sur des affinités plutôt qu'organisationnellement, et sur la confiance plus que sur le contrôle. Néanmoins, tous les membres du G.I.S. connaissaient l'existence du film, ce qui leur a permis de s'en emparer très vite. Mais comme le G.I.S. n'avait pas de pratique de quartier, c'est le M.L.A.C. qui l'a utilisé et c'est là que le film a joué un rôle important quant à l'organisation. Des M.L.A.C. se sont créés après projection, à partir de petits groupes qui cherchaient une possibilité d'action. D'autres se sont fait connaître en projetant le film. Des M.L.A.C. de villes différentes se sont regroupés alors qu'ils n'avaient jamais eu de contacts pour acheter ensemble une copie et mener des actions communes.

3. Dans le film, les intermédiaires se définissent ainsi : « Nous faisons partie des équipes de travail et nous sommes chargées de la première rencontre avec la femme qui désire avorter. C'est ce qui nous a valu d'être appelées « intermédiaires ». Vivre un avortement dans les conditions actuelles, c'est se sentir coupable, honteuse, et il nous est apparu que c'est seulement entre femmes qu'il était possible de commencer à parler clairement de ce problème. Nous voulons qu'à travers cette première discussion, la femme puisse reconnaître son droit à disposer librement de son corps sans se sentir condamnée. Cette discussion s'élargit généralement et nous parlons de la contraception et de la sexualité, et ceci de plus en plus souvent en groupe. En groupe aussi, nous mettons en commun l'expérience de notre pratique d'intermédiaires. »

C. Belmont : C'est un point très positif. Ces regroupements se sont faits surtout à partir de l'exemple négatif de Tours. Dans la ville de Royer, un M.L.A.C. isolé ne pouvait réussir à créer un rapport de forces suffisant pour permettre la projection. La copie a été saisie par les flics. Après, les gens ont compris qu'il fallait se regrouper, pour avoir des forces politiques, pour créer des circuits de distribution, comme en Bretagne, dans la région d'Orléans, etc.

M. Issartel : On voyait aussi autour des M.L.A.C. un regroupement très large, de l'extrême-gauche à la Ligue des droits de l'homme, à l'exception du P.C. et de la C.G.T. (qui n'ont commencé à participer qu'au moment de la campagne électorale pour les présidentielles). Pendant les interventions des flics, les gens, selon leur appartenance, se montraient plus ou moins combatifs. Mais ce qui est important c'est que tous, même ceux qui la refusent d'habitude, se trouvaient amenés sur le terrain de l'illégalité. Par exemple à Grenoble, quand la Ligue des droits de l'homme a organisé la projection dans une salle cernée par les C.R.S., et aussi la séance de **L'Express** à l'intention de ses lecteurs. Au moment de l'intervention policière, ils ont refusé de livrer la copie même devant la menace mise à exécution de les embarquer au poste. C'est finalement la direction de la salle qui a donné la copie aux flics... Dans une certaine mesure, les projections ont permis une clarification des positions. Nous le constations dans les réactions, dans les communiqués le lendemain des séances qui considéraient le film comme un élément d'information ou comme de la création, de l'expression. La C.G.T. et le P.C. ont toujours parlé d'expression, jamais d'information.

C. Belmont : A l'inverse du cinéma militant souvent diffusé devant des petits groupes, les projections d'**Histoires d'A** peuvent se tenir plus facilement lorsqu'il y a beaucoup de monde, 700 à 1500 personnes, car elles obligent à une mobilisation plus grande, et la répression ne peut être escamotée par la presse.

M. Issartel : La diffusion du film nécessite la mise en place d'un service d'ordre très ferme pour chaque séance. Cette tâche a, le plus souvent, été prise en main par des organisations comme « **Rouge** » ou « **Révolution !** ». Les groupes du M.L.A.C., où il y a peu de militants d'organisations, où l'on trouve principalement des gens qui commencent à militer sur la question de l'avortement, sont souvent trop faibles pour organiser les projections : ils se feraient faucher la copie. Au M.L.A.C., l'intervention de ces militants « très organisés » se borne souvent à ce type d'actions : on projette le film, on manifeste, on projette le film, on manifeste...

Cahiers : Quelle est votre part de travail dans la diffusion, dans quelle mesure participez-vous aux débats ?

C. Belmont : Nous nous sommes fixé comme règles de ne jamais intervenir seuls, mais toujours en liaison avec les copains du G.I.S. et surtout en donnant la parole aux M.L.A.C. locaux qui, seuls, peuvent poser les problèmes concrets, en partant de leur pratique, en s'adressant directement aux gens de la localité selon les données spécifiques. On pourrait encore participer à de nombreux débats, mais est-ce vraiment utile, compte tenu que maintenant beaucoup de M.L.A.C. locaux peuvent s'en charger totalement ?

M. Issartel : Plus tard, nous avons décidé de limiter nos interventions aux endroits où elles peuvent avoir un intérêt particulier pour nous, dans les entreprises comme Renault, à la Caisse des Allocations Familiales, dans les banlieues du P.C.F. comme à Villejuif...

C. Belmont : Ce n'est pas faire de l'ouvriérisme que d'affirmer que les débats les plus intéressants, ce sont toujours ceux qui se déroulent dans les entreprises, dans les milieux populaires.

Cahiers : Aujourd'hui, en tenant compte de l'orientation des groupes politiques, de celle des mouvements de masse, est-ce qu'un film doit avoir été interdit pour être soutenu dans sa diffusion par ces groupes ? Est-ce qu'il faut qu'il y ait un impact très fort en tant que film ? Les conditions de diffusion paraissent difficiles à réunir. Pour **Histoires d'A** il a fallu les groupes du M.L.A.C., les groupes d'extrême-gauche, plus un service d'ordre de militants, plus des cinéastes et des journalistes.

M. Issartel : Sans le travail d'information avant et après l'interdiction, rien ne se serait passé comme ça. En fonction de la sortie commerciale, nous avons travaillé sur l'information comme on le fait pour n'importe quel film. C'est-à-dire avec deux attachées de presse, Lucienne Mardore et Marie-Rose Lefebvre (bénévoles comme nous), des dossiers, des projections destinées aux critiques et aux journalistes spécialisés sur les problèmes de santé. Quand nous avons commencé à voir que nous aurions des problèmes de censure (à partir de l'interdiction de l'affiche), nous n'avons plus cessé de tenir la presse au courant jour après jour.

C. Belmont : On a pu utiliser l'interdiction, et toute la presse en a parlé, parce que les journalistes étaient au courant de nos démêlés avec la censure depuis un mois. Ils ne réagissaient pas avant, mais ils avaient un dossier, avec, y compris, la lettre ouverte de « **Laissez-les vivre** » au garde des Sceaux, la maquette de l'affiche interdite, etc. Les journalistes étaient favorables au film, comme la majorité des gens le sont à l'avortement.

Cahiers : Dans quelle mesure l'interdiction a favorisé la diffusion du film ?

C. Belmont : D'abord parce qu'elle a permis de réunir un front beaucoup plus large : Les gens qui se battent pour l'avortement et ceux qui le font pour la libre expression [4]. Ensuite pour le public, il y a le côté excitant de venir voir un film interdit, cela compte également. Mais tout ceci n'aurait pu être opérant si le film n'avait pas été prêt à sortir en salle, si nous n'avions pas réussi à trouver un distributeur, Claude Nedjar, un exploitant, Simone Lancelot, à créer une dynamique en s'appuyant sur la motivation des gens qui avaient envie de voir le film sortir. Après l'interdiction, l'impact du circuit commercial a été vraiment décisif, parce que personne dans la presse n'aurait consacré une ligne à un film destiné à rester dans le circuit militant. Quels journaux parlent des films diffusés dans les circuits parallèles ? Pour **Histoires d'A,** la sortie commerciale prévue a fait qu'il s'agissait vraiment d'une affaire publique.

4. Tract d'appel d'un « Comité pour la suppression de la censure ».

M. Issartel : Et en retour, tous les groupes militants s'y sont intéressés parce qu'il s'agissait d'une affaire publique, donc d'une lutte directe à mener contre le pouvoir, et pas seulement d'un débat sur le plan idéologique.

C. Belmont : Mais admettons que le film n'ait pas été interdit. Compte tenu du contexte de sa sortie, prévue dans trois salles à Paris, c'est-à-dire s'insérant dans un débat de masse sur une question d'actualité, encore actualisée par la prochaine discussion à l'Assemblée Nationale, on peut supposer qu'il aurait rempli les salles.

Cahiers : Sur quoi parvient-on à faire un front uni ? Comme **Coup pour coup** qui a eu aussi une double diffusion, **Histoires d'A** montre une lutte dans l'illégalité. Il y a, d'une part une grève sauvage avec une séquestration, d'autre part la pratique d'avortement.

M. Issartel : Toutes les luttes qui ont un impact important sont des luttes illégales.

C. Belmont : Je vois des différences importantes sur la production et la réalisation de **Coup pour coup** et d'**Histoires d'A.** Le premier a été fait en partie grâce à l'avance sur recettes, produit, et réalisé par son réalisateur Marin Karmitz. Pour **Histoires d'A,** l'urgence de la demande et le sujet nous obligeaient à employer d'autres moyens (quelle avance sur recettes aurions-nous pu obtenir ?), un budget beaucoup plus réduit, des possibilités techniques plus modestes et surtout l'obligation de passer par un distributeur. Néanmoins, il nous fallait conserver le contrôle du film, imposer de garder la diffusion militante. La double diffusion est aussi à considérer du point de vue économique, elle pose le problème du budget du film, de son amortissement quand on sait les réticences des intellectuels à payer deux ou trois francs pour voir un film militant.

Que les exploitants fassent de l'argent avec le film ne me poserait personnellement aucun problème, si en contrepartie on peut se servir d'eux. Ils défendent un film à partir de leurs intérêts ; l'important, c'est le film, ce qu'il véhicule, les idées qui, à travers lui, peuvent atteindre le public des salles. De la même manière, il me paraît important de tout faire pour rembourser le distributeur qui a été un allié ponctuel.

Cahiers : On a trop souvent tendance à refouler l'économique.

C. Belmont : C'est une question primordiale que nous avons posée d'entrée. Si le film avait été exploité en circuit commercial, il y aurait eu des bénéfices qui seraient revenus intégralement au G.I.S. qui l'aurait utilisé en fonction des urgences. C'est très important qu'une organisation puisse trouver une source d'argent pour l'aider. Considérer que l'argent doit servir à un autre film est faux, dangereusement faux. On doit poser le problème du cinéaste en tant que militant. Si le G.I.S. veut se servir des fonds pour un autre film, c'est son problème, et c'est mon problème en tant que militant du G.I.S. Mais il n'est pas question que je devienne le cinéaste attitré du G.I.S.

M. Issartel : Nous nous sommes posés en militants du G.I.S. avant tout, car nous n'étions pas un groupe de cinéma constitué, avec une pratique passée et à venir.

C. Belmont : Pour faire un autre film, il existe les moyens qu'offre le système. A cet égard **Histoires d'A** me facilite la tâche, me permet de réaliser une « plus-value » sur mon nom.

Cahiers : Il est évident que le film n'est pas une source de revenus pour les réalisateurs dans ces conditions. Mais il paraît également important de revendiquer qu'**Histoires d'A** est le film de Charles Belmont et de Marielle Issartel.

M. Issartel : Le signer, cela veut dire tenir à son travail, le faire reconnaître. Au début on a considéré qu'il s'agissait d'une activité hors profession, un entracte. Maintenant nous l'intégrons ; pour une fois on arrive à faire coïncider étroitement notre métier et notre pratique militante.

Cahiers : On oppose souvent cinéma de fiction et cinéma direct. **Histoires d'A** est constitué d'interviews, d'actualités et de brèves scènes de fiction. La manière dont ces matériaux sont articulés par le montage lui évite de tomber dans le piège du « cinéma vérité », de se contenter de la forme du reportage ponctuel et passif.

M. Issartel : Suivant le principe : il ne faut pas montrer comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses.

C. Belmont : De plus en plus pour moi, il n'y a pas deux genres, mais l'un servant l'autre, permettant une réflexion. Dans **Histoires d'A**, faute de moyens, les scènes de fiction sont rares. Mais elles ont provoqué de fortes réactions, en particulier la scène du repas. En ce qui concerne le reportage, notre choix au montage a été de laisser apparaître les contradictions, de les mettre en évidence. Par exemple, dans le couple qui a fait avorter sa fille de 15 ans, on voit nettement deux idéologies qui s'opposent. Des gens, des ouvriers sympathiques, mais horribles en même temps par leur aliénation. C'est là que l'on constate que l'esprit petit-bourgeois pénètre la classe ouvrière.

Cahiers : Il y a un domaine où la fiction est irremplaçable, c'est quand on veut montrer ce qu'on appelle les contradictions au sein du peuple, comme le fait Mizoguchi dans **Rue de la honte**. On aurait pu faire un film entier sur cette famille...

C. Belmont : Oui, mais ce n'était pas notre propos ; le film fonctionne sur quelque chose de très senti, de très vivant. **Histoires d'A**, c'est surtout une arme pour ceux qui luttent pour l'avortement.

M. Issartel : La fiction permet une approche plus sensible des choses et en même temps d'aller plus loin dans l'analyse. Reste à savoir comment on l'utilise : pour éclairer les problèmes de la vie ou pour faire du cinéma reflet passif. Il y a des fictions moins riches que des reportages et d'autres qui sont du faux reportage.

C. Belmont : Si nous en avions eu les moyens, nous aurions mélangé les deux, la fiction venant nourrir le reportage, ou l'inverse, le reportage éclairant la fiction, comme cela a été amorcé dans **Rak**.

M. Issartel : Nous l'avons déjà dit, mais il n'est pas inutile de le répéter. Le film n'existe pas par le pouvoir des mots, par l'analyse, mais il doit permettre de retrouver quelque chose de plus sensible, de plus affectif reflétant l'esprit et l'évolution du mouvement.

Propos recueillis par :
Serge DANEY, Jean-René HULEU et Serge TOUBIANA.



Histoires d'A.

Tract d'appel du "Comité pour la suppression de la censure"

NON A L'INTERDICTION D' "HISTOIRES D'A" !

« Alors que la Commission de censure a donné par trois fois un avis favorable à la projection du film de Charles Belmont et Marielle Issartel *Histoires d'A* (avec interdiction aux mineurs de moins de 18 ans), le Gouvernement, en la personne de Druon, a décidé de passer outre et d'interdire le film.

Nous savons aujourd'hui que derrière cette décision se cachent deux hommes trop connus pour leurs attitudes profondément réactionnaires : Foyer, l'ex-ministre de la Santé (nous lui devons à propos de l'avortement la sinistre formule : « *Le vice des riches ne doit pas devenir le vice des pauvres* »), et Lortat-Jacob, président du Conseil de l'Ordre des Médecins. Tous deux ont fait personnellement pression afin d'empêcher la diffusion du film.

Cette interdiction rappelle une fois de plus l'exceptionnel état de servitude dans lequel est maintenu le cinéma. Alors que depuis longtemps livres, journaux, publications les plus diverses ne cessent de prendre position sur l'avortement, publient des témoignages et font le récit détaillé d'avortements clandestins, alors que 343 femmes déclarent publiquement s'être fait avorter, que 330 médecins déclarent ouvertement avoir pratiqué des avortements, que des centres d'orthogénie fonctionnent en France, un simple film d'information sur le problème de l'avortement, réalisé à partir d'interviews et de reportages, se voit interdire, ses copies saisir, ses spectateurs matraquer avec une rare férocité. (Le flic qui a matraqué la jeune lycéenne grenobloise l'a fait avec une pelle !)

Pourquoi une même information, admise ou tolérée dans un livre ou une publication écrite se voit-elle interdire et sauvagement réprimer dès qu'elle se présente sous la forme d'un film ?

Pourquoi le Gouvernement, et plus spécialement le Ministère des Finances, refusent-ils obstinément de reconnaitre le film comme un objet culturel au même titre que le livre, malgré les admonestations de l'UNESCO depuis des années ?

Pourquoi le Gouvernement et le Conseil de l'Ordre acceptent-ils que le cinéma parle de l'avortement sous la forme d'un film pornographique comme *Avortement clandestin* (sorti sur les Champs-Elysées au printemps 1973), et répriment-ils avec violence un film d'information sur le même sujet ?

On connait la réponse gouvernementale : *Histoires d'A* offre le spectacle d'un avortement réel et tombe de ce fait sous le coup de la loi de 1920. Alors pourquoi ne pourchasse-t-il pas le couple et les médecins qui l'ont pratiqué ? Parce qu'en toute justice ce seraient des centaines de médecins, des centaines de milliers d'hommes et de femmes qu'il faudrait à leur tour juger et condamner, à commencer par les femmes et les filles de la bourgeoisie.

En réalité, *Histoires d'A* ne nous « montre pas un avortement au sens physiologique du terme. Ce que Ch. Belmont et M. Issartel ont voulu filmer, c'est l'exemple typique d'un acte médical réputé dangereux et traumatisant, devenu bénin et sans danger dès qu'une véritable coopération s'instaure entre le médecin et son patient. C'est une pratique médicale dans laquelle le travail du médecin cesse d'être un mystère, et où le patient sait, à tout moment, ce qu'on lui fait, pourquoi et comment on le lui fait. Voilà le véritable corps du délit ! Voilà le film qu'il fallait interdire !

Pour nous, directeurs et animateurs de salles et de lieux de projection, le problème est de savoir si nous allons tolérer que des policiers pénètrent dans nos murs et frappent des spectateurs jusqu'à ce qu'ils tombent dans le coma !

Plus essentiellement, le problème est de savoir si nous allons tolérer plus longtemps qu'une infime minorité de personnes décident à notre place de ce qu'il est bon que nous passions ou ne passions pas ! Allons-nous tolérer que le Gouvernement, manipulé par des groupes de pression, nous empêche d'accomplir le travail d'information qui constitue pourtant l'une de nos tâches et qu'il lui appartient plutôt de favoriser en dotant le cinéma d'une véritable politique culturelle ?

Pouvons-nous accepter que le cinéma soit maintenu dans un état d'infériorité culturelle et de servitude politique, et conserve le privilège de la dépendance et de la répression ? A moins de disparaitre à court ou moyen terme, le cinéma ne saurait demeurer à l'écart de la réalité sociale : il doit avoir le droit et la possibilité d'en fournir au spectateur, alors seul juge, le reflet le plus complet et le plus fidèle possible.

Face à cette situation, les faits ont suffisamment montré qu'il était inutile d'attendre des autorités la moindre réforme susceptible de sortir le cinéma français de son impasse. Malgré cela et jusqu'à ce jour, l'ensemble de la profession s'est montrée extraordinairement passive et silencieuse, bien que le parc de salles dont elle a la gestion constituât un extraordinaire moyen d'information et de mobilisation du public.

Il est temps de porter tous ces faits à la connaissance du grand public et d'organiser une campagne nationale sur des buts à court terme (levée de la mesure de censure sur le film *Histoires d'A*, réduction de la T.V.A. au taux du livre, au moins pour les films d'art), et à moyen terme (mise en place d'une véritable politique culturelle du cinéma).

L'autorisation du film *Histoires d'A*, dont l'interdiction de fait est impossible dans le contexte actuel et rencontre l'opposition active de larges couches de la population — deviendra le symbole d'une lutte victorieuse contre l'institution de la censure et préparera son anéantissement de fait sinon de droit.

Dès aujourd'hui, nous demandons aux directeurs et animateurs de salles et de lieux de projections de prendre publiquement position sur l'une ou plusieurs des propositions suivantes :

— demander en son nom personnel et au nom de sa salle la levée de la mesure de censure sur le film *Histoires d'A* ;

— mettre tout en œuvre à l'échelon local ou régional afin d'assurer la diffusion de ce film auprès des plus larges masses ;

— porter la lutte contre la censure à la connaissance du grand public (l'affichage de ce tract peut constituer un premier pas dans ce sens).

Plus que jamais nous devons sortir de notre isolement : afin de discuter et de mettre au point les formes d'actions concrètes, il est indispensable que nous nous réunissions le plus nombreux possible.

Joignez-vous à la lutte !

Contactez le Mouvement pour la suppression de la censure !

Exigeons la levée de la mesure de censure contre le film *Histoires d'A* !

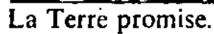
Exigeons la suppression pure et simple de la censure !

Non à la politique de répression des films porte-parole des mouvements sociaux.

Pour la défense de la liberté d'expression et son corollaire, la mise en place d'une véritable politique culturelle du cinéma.

Pour prendre contact, écrire à :

LE ZINZIN D'HOLLYWOOD
Librairie du Cinéma
7, rue des Ursulines
75005 PARIS
(avec la mention M.S.C.).


La Terre promise.



Entretien avec Miguel Littin



Avec Miguel Littin, nous poursuivons notre enquête sur le cinéma de lutte en Amérique latine, amorcée avec l'entretien Soto et le panorama sur les films anti-impérialistes projetés à Royan (nos 249 et 250), et qui se poursuivra dans notre prochain numéro par un entretien avec Sanjinès.

Quant à Miguel Littin, l'auteur de « La Terre promise », il s'agit certainement aujourd'hui du cinéaste le plus avancé en Amérique latine, c'est-à-dire le plus apte à produire les luttes populaires sur une scène nouvelle, rompant avec toutes formes de dramaturgie importées d'Hollywood (dont le cinéma petit-bourgeois chilien par exemple reste encore imprégné), tout en renouant avec les traditions d'une culture nationale et populaire (jusque dans son mysticisme et sa religiosité), qu'il incombe aux cinéastes révolutionnaires (là comme ailleurs) de raviver.

Cahiers : *A partir de quel moment est né un cinéma latino-américain, et en particulier un cinéma chilien ? Comment s'est-il affirmé ? Contre quelle idéologie a-t-il dû se développer ?*

M. Littin : Le cinéma latino-américain naît comme besoin d'expression d'un nombre important de cinéastes qui veulent matérialiser leur pensée politique et produire des œuvres qui servent à la libération de l'Amérique latine et qui expriment leur position contre l'impérialisme et contre les oligarchies nationales. En même temps il s'agissait de retrouver notre propre identité en tant que peuple et de récupérer notre identité culturelle, car notre culture apparaissait écrasée par l'impérialisme culturel des Etats-Unis.

Les premiers films chiliens qui expriment concrètement ces positions politiques surgissent au début des années 60 ; ce sont d'abord des courts métrages puis des petits films pour la télévision (la chaîne de l'Université du Chili était alors contrôlée par la gauche). Toutefois, la présence de Joris Ivens au Chili, lorsqu'il est venu faire son film à *Valparaiso,* a été fondamentale pour tout le jeune cinéma chilien. Toute notre expérience est marquée par le passage d'Ivens en 1962.

Par ailleurs il y a eu l'exaltante expérience des Festivals de Cinéma latino-américain de Viña del Mar ; c'est là que nous avons pu confronter nos premières œuvres

Miguel Littin

1942 : Naissance à Santiago du Chili.

1959-1962 : Etudes à l'Université du Chili (art dramatique et scénographie).

1962 : Collaborateur de J. Ivens dans *Valparaiso* et *Le Train de la Victoire*.

1963 : Réalisateur à la télévision (chaîne 9).

1965 : *Por la Tierra Ajena*, court métrage sur les problèmes des jeunes marginaux.

1968 : Professeur au Département d'études audio-visuelles de l'Université du Chili. Participe activement à l'organisation des Festivals du Cinéma latino-américain créés en 1966.

1969 : *El Chacal de Nahueltoro*, long métrage ; analyse du fonctionnement de la justice de classe à partir d'un fait divers authentique : un meurtre commis par un paysan. Obtient un grand succès public.

1970 : Elu président du Syndicat des Travailleurs de la chaîne 9 où il mène une vigoureuse campagne en faveur de l'élection de Salvador Allende. Avec ses camarades il réussit à maintenir un contrôle total sur les informations diffusées par cette chaîne de droite ; il permet ainsi qu'au moins une chaîne de télévision, à Santiago, donne le point de vue de l'Unité Populaire.

1971 : Nommé par Allende directeur de l'Office cinématographique d'Etat Chile-Films.

1971 : *Camarada Présidente*, long métrage documentaire qui retrace la vie du Président Allende ; c'est un extrait de ce documentaire qui, sous le titre *Conservations Allende - Debray*, a été souvent projeté en France, surtout après le putsch de septembre 1973.

1972 : Ses positions politiques de plus en plus proches du M.I.R. et ses conceptions radicales d'un cinéma populaire et révolutionnaire le mènent à démissionner de la direction de Chile-Films.

1972 : *La Tierra Prometida*, long métrage.

avec celles de mouvements qui avaient atteint un stade de développement plus avancé, comme le cinéma novo-brésilien ou le cinéma cubain.

Jusqu'alors nous avions vécu très isolés ; nous n'avions aucun rapport avec le cinéma latino-américain. Nous ne le connaissions qu'à travers les revues. Le saisissement que provoqua au Chili la vision de tous ces films du nouveau cinéma latino-américain fut immense, et sa répercussion sur tous les cinéastes chiliens a été énorme ; cela nous a poussés à nous mettre rapidement au travail et à commencer la réalisation de films plus ambitieux politiquement. Il faut dire que jusque-là, nous, les cinéastes chiliens, nous vivions dans une certaine ambiguïté ; nous souhaitions faire un cinéma politique, mais nous étions paralysés par la conception même que nous avions des moyens techniques à employer. Le cinéma était pour nous quelque chose de très lointain ; une affaire de grandes vedettes, de réalisateurs célèbres, et d'énormes moyens financiers pour produire ; lorsque nous avons constaté que dans d'autres pays d'Amérique latine on faisait du cinéma à contenu politique sans employer de grands moyens, alors, nous aussi, nous avons ouvert une brèche et nous sommes passés.

Nous sommes passés pour réaliser des films avec des idées très claires, avec juste un peu de pellicule et en brisant les moules habituels de la production cinématographique. Et nous avons pu constater que cette manière de résoudre les problèmes de la production matérielle résolvait du même coup un certain nombre de problèmes politiques par rapport au contenu du film. Car nous savons qu'il n'est guère possible de faire un cinéma politiquement juste si, sur le plan économique, la production se soutient de compromission.

Toutefois, l'année qui marque l'avènement public du cinéma chilien, c'est 1968 — on présente alors quatre films, premières œuvres de quatre nouveaux réalisateurs : *Los tres tristes Tigres*, de Raul Ruiz ; *Caliche Sangriento*, d'Helvio Soto ; *Valparaiso mi Amor*, d'Aldo Francia, et *El Chacal de Nahueltoro*, que j'ai moi-même réalisé. Un très grand nombre de documentaires commencent aussi à se faire. Bien entendu, tout ce processus se radicalise davantage avec le succès électoral de Salvador Allende, et on assiste alors à une intensification de la production, en particulier dans le domaine du court métrage.

Cahiers : *Est-ce que vos films ou ceux des autres cinéastes latino-américains étaient facilement distribués dans les salles commerciales chiliennes avant le succès de l'Unité Populaire ?*

M.L. : Nous avions constaté qu'il était absolument impossible d'essayer de distribuer ce cinéma à travers les salles commerciales, alors nous avons créé un réseau de distribution parallèle très, très efficace, qui passait par les syndicats, les foyers, les écoles, etc. Le fonctionnement de ce réseau a atteint son maximum d'efficience durant la campagne électorale d'Allende : avant ses discours on projetait des films aux masses.

Cahiers : *Peux-tu nous apporter des précisions sur le rôle du cinéma chilien dans le mouvement qui a permis le succès électoral de l'Unité Populaire ?*

M.L. : En général nos films étaient bien accueillis, parce que le peuple chilien avait un réel désir de réformes, de changements, de transformations. Notre cinéma exprimait ces désirs et les propulsait parce qu'il apportait des éléments de connaissance nouveaux sur les différents pays d'Amérique latine et des renseignements politiques très précis et très spécifiques. Indiscutablement le cinéma a aidé à diffuser les idées que soutenait la gauche chilienne en 1970. Notre cinéma était reçu avec avidité par un public qui attendait ce type d'information, cette façon d'interpréter la culture des peuples. On peut dire que cela a été un moment unique dans l'histoire du pays, un moment de haute synthèse, politique et culturelle.

1973 : Après le putsch qui le surprend à l'étranger, il réside quelque temps à Cuba.

1974 : Réside actuellement au Mexique où il prépare son prochain long métrage dont le titre provisoire est : *Actas de Marusia.*

Cahiers : *Est-ce que la production chilienne sut répondre à cette disponibilité du peuple ?*

M.L. : Je ne le pense pas. Il faut considérer qu'en trois ans de gouvernement populaire il s'était produit un renversement complet de l'ordre établi. L'histoire avait acquis une telle accélération que toute expression artistique se voyait dépassée. Les cinéastes sentaient le besoin d'être dans la rue pour vivre l'événement, mais le temps nécessaire pour bien saisir et synthétiser cet événement était trop long. Quelque chose de nouveau survenait qui périmait la précédente. Nous devons reconnaître que nous avons été alors incapables de contrôler, de recueillir ce magnifique élan qui venait du peuple. Le cinéma ne parvenait pas à capter la richesse complexe de la réalité. D'autre part, les structures cinématographiques existantes dataient d'avant l'U.P., d'avant ce bouleversement, elles ne convenaient décidément plus aux circonstances et ne permettaient pas l'épanouissement d'un nouveau cinéma. Tout cela provoqua de grandes discussions parmi les cinéastes pour créer de nouvelles formes de production ; il y avait différentes positions sur ce que devait être le nouveau cinéma, et comment il fallait le faire.

Cahiers : *Peux-tu nous donner un aperçu de la production cinématographique chilienne durant l'Unité Populaire, aussi bien au sein de Chile-Films qu'en dehors de cet organisme d'Etat ?*

M.L. : Dès le début de la prise du pouvoir par Salvador Allende, les cinéastes prirent le contrôle de Chile-Films. Qu'était alors Chile-Films ? Quelques grands studios hérités de la vieille tradition hollywoodienne que l'ancien cinéma chilien avait essayé d'imiter, studios délabrés qui ne servaient à rien, des sortes d'entrepôts où l'on avait entassé des choses hétéroclites, pour les protéger de la pluie, quelques équipements de prise de son vétustes et un laboratoire dont les appareils commençaient à rouiller. Dans ces circonstances le Comité des cinéastes de gauche proposa mon nom au Président Allende et celui-ci m'a nommé directeur de Chile-Films.

Nous avons immédiatement commencé à discuter entre cinéastes pour déterminer la marche à suivre. En premier lieu il nous fallait décider ce que nous ferions des bâtiments mêmes de l'Office qui jusqu'alors ne nous servaient que de lieu de réunion ; nous devions tenir compte de l'existence d'un grand nombre d'employés qui constituaient une lourde bureaucratie. L'entretien des bâtiments et les traitements des employés nous coûtaient un argent fou et dans les premiers temps nous avons dû chercher partout de l'argent pour payer ces gens hérités de l'ancien régime et éviter que la déprédation des studios ne se poursuive. De plus, bien entendu, nous produisions des films qu'il était indispensable de réaliser à ce moment-là, en particulier des documentaires à partir d'archives et de photos.

Malgré toutes ces difficultés, cette production des premiers temps fut la plus importante de l'histoire de Chile-Films en ce qui concerne les documentaires et les courts métrages ; il faut dire que Chile-Films ne réalisait pas de longs métrages. Il y avait différentes manières de produire ; par exemple un réalisateur avait de la pellicule et un ami qui s'occupait de la caméra ; ils filmaient ce qu'ils voulaient et, pour le développer, le monter et le sonoriser ils pouvaient faire appel à Chile-Films qui mettait à leur disposition ses laboratoires et ses techniciens. Parallèlement, Chile-Films assurait sa propre production de films, des documentaires surtout, pour la réalisation desquels les gens ne percevaient pas de salaire.

A ce stade nous avons commencé à discuter pour mettre au point la structure d'un organisme qui aurait englobé tous les aspects de Chile-Films. Cela a été une discussion difficile parce que les cinéastes avaient chacun des positions différentes héritées de notre habitude des productions de l'époque où nous n'avions pas un Gouvernement de gauche. En un certain sens nous voulions continuer à pratiquer

des formes de productions anciennes et nous n'acceptions pas de les abandonner au profit de celles qui découlaient du nouvel ordre des choses. De plus nous nous obstinions à vouloir tout résoudre tout de suite ; logiquement cela n'était pas possible.

Nous avons tout de même fondé les Ateliers de création cinématographique, qui étaient des organismes de base où se réunissaient les cinéastes et où nous avons discuté les différents projets auxquels nous tenions, et lorsque l'assemblée des cinéastes les avait approuvés, ils devenaient dépendants de la structure bureaucratique qui fournissait les éléments techniques et financiers nécessaires à la réalisation du film.

Les cinéastes étaient répartis dans des groupes divers : Atelier de documentaires, Atelier de long métrage, Atelier de cinéma pour enfants, Atelier d'agitation sur le problème de la femme, le problème de l'agriculture, les poblaciones, etc. C'étaient les thèmes qui préoccupaient alors. Notre désir était de faire de ces Ateliers la première phase d'un projet plus ambitieux encore : les Ateliers auraient dispensé un enseignement de la technique du cinéma et les gens qui auraient reçu cet enseignement se seraient dispersés à travers le pays dans les différents centres de travail pour enseigner à leur tour aux gens des usines, ils leur auraient donné les éléments nécessaires pour que les ouvriers eux-mêmes réalisent leur propre information filmée, en vue d'obtenir que l'information ne vienne pas d'une superstructure mais, au contraire, que les gens expriment leurs problèmes et que ces problèmes remontent jusqu'à la superstructure.

Cahiers : *L'initiative de ce travail est-elle venue de vous ou a-t-elle été prise à partir de directives de l'Unité Populaire ?*

M.L. : Ce travail des Ateliers surgit des cinéastes eux-mêmes qui sont l'Unité Populaire au cinéma et qui représentent l'ensemble de la gauche, car le M.I.R. aussi y est représenté. Il y avait une majorité de cinéastes qui approuvaient ce projet, qui étaient d'accord avec lui.

Certes il n'y avait pas unanimité absolue ; dans nos décisions il y eut rarement unanimité, car il est normal qu'il y ait des personnes qui soutiennent des positions différentes. Certains estimaient plus nécessaire de développer une production conventionnelle du cinéma, ils voulaient faire un cinéma qui touche plus facilement, qui provoque des résultats plus spectaculaires ; notre voie, qui était infiniment plus longue, n'était pas spectaculaire. Toutefois ce fut celle que défendirent la majorité des cinéastes chiliens.

Cahiers : *Quelle était la position du Gouvernement ?*

M.L. : Il a eu diverses positions. Notre premier travail a été d'expliquer au Gouvernement lui-même que notre voie était la plus correcte, la plus juste, que nous étions en train d'ouvrir un chemin réellement nouveau et proprement démocratique. Cependant, une partie des fonctionnaires s'opposèrent à ce projet et cela provoqua de grandes discussions au cours desquelles nous, les cinéastes, avons décidé que le débat ne pouvait être tranché que par la réalisation d'expériences, de films. Nous avons dit aux fonctionnaires : « Gardez vos bureaux ; en ce qui nous concerne, nous allons faire des films, lorsqu'ils seront terminés et que vous les aurez vus, on reprendra la discussion. » Malheureusement ce nouveau débat n'a jamais eu lieu ; à cause du putsch, bien sûr !

Nous conservions cependant des rapports de collaboration avec les gens de l'Office cinématographique d'Etat. Personnellement j'ai fait *La Terre promise* en dehors des structures officielles mais je l'ai sonorisé dans les laboratoires de Chile-Films.

Nous avons toujours eu conscience que rien de fondamental, de définitif, ne nous opposait aux fonctionnaires de l'U.P. ; il n'y avait pas d'antagonisme de classes ou de positions politiques, il y avait une simple différence de tactique et il fallait la résoudre. On aurait pu discuter très longtemps, nous aurions pu remporter la décision mais les grands perdants dans ce débat auraient été le cinéma et le peuple. Pour éviter cela, pour ne pas perdre de temps, nous nous sommes retirés ; nous étions certains qu'après la réalisation et la vision de nos films le problème allait être résolu de lui-même.

Notre décision n'a pas été prise dans un élan d'antibureaucratisme primaire, car nous savions que, de son côté, la structure officielle du cinéma menait à bien un certain nombre de choses importantes comme : la création d'une société nationale de distribution de films, l'étatisation progressive des salles de cinéma ; la programmation à travers tout le pays de films du nouveau cinéma latino-américain ; l'achat de films à l'étranger pour parer au brutal désapprovisionnement causé par le boycottage pratiqué par les compagnies nord-américaines ; l'amélioration sensible des équipements techniques, en particulier des salles de sonorisation, l'achat de nouveaux laboratoires, de nouvelles caméras, etc.

Nous, les cinéastes, étions bien conscients que tout cela se produisait, et nous soutenions ce travail ; de leur côté, les fonctionnaires ont dû reconnaître que ceux qui réalisaient les films, qui étaient en train de créer un mouvement cinématographique chilien, c'était tout de même nous, les cinéastes qui étions en dehors des structures officielles.

Tous nos débats, toutes nos discussions ont toujours été menés à l'intérieur, au sein même de la gauche. Nous n'avons pas fait appel aux journaux ou aux revues pour discuter de nos problèmes, de nos différends, car tout désaccord était guetté avidement par la presse de droite qui l'exploitait en faveur de la réaction. Les structures de l'Unité Populaire permettaient de mener ces discussions dans le cadre de la gauche ; dans ces conditions il eût été irresponsable de les mener en dehors.

Par ailleurs notre désaccord tactique avec certaines positions officielles ne nous a jamais empêchés de faire du cinéma, du cinéma politique, du cinéma de soutien aux options fondamentales de l'Unité Populaire. C'est dans ces circonstances que les réalisations de Chile-Films ont vu le jour.

Cahiers : *Helvio Soto, qui fut directeur de la chaîne gouvernementale de télévision, disait qu'il était très difficile de recevoir de l'Unité Populaire des directives politiques précises, claires, et que les contradictions secondaires mais réelles qui existaient entre les composantes de l'U.P. se répercutaient jusqu'à la T.V. et arrivaient parfois à geler les initiatives. Est-ce que toi, lorsque tu as été directeur de Chile-Films tu as pu constater la même chose ?*

M.L. : D'une certaine manière, toutes les contradictions que l'on trouvait dans l'éventail politique chilien se reproduisaient dans le domaine cinématographique, et dans tous les médias de l'U.P. Mais le vrai problème est un problème d'attitude à observer : ou bien on reste là à attendre les bras croisés que les directives nous parviennent avec netteté, qu'on nous mâche le travail, ou bien on prend soi-même les décisions et les initiatives que l'on estime justes et convenables.

Ce genre de problème dans le Chili populaire ne se posait pas seulement à moi ou à n'importe quel directeur de média, il se posait partout, au sein de toute organisation, de toute Commission. Je ne partage pas du tout l'attitude qui tend à faire croire que ce genre de problème était fondamental et définitif ; la situation était fort complexe, les choses changeaient, se modifiaient sous nos yeux.

Les facteurs dont parle Soto sont vraiment secondaires et inévitables dans un processus politique aussi ouvert que le nôtre. Le contraire d'ailleurs eût été terrible, effrayant ; on nous aurait dicté une ligne, on nous aurait dit : « Voici ce que vous devez faire, ceci et rien que ceci ! », cela serait revenu à nous imposer un modèle de culture.

En réalité, que se passait-il ? Au fur et à mesure que se radicalisait l'affrontement des classes, surgissaient, au sein du peuple, des formes d'expressions différentes, nouvelles ; les journaux muraux se multipliaient dans les usines, les gens étaient informés sur leurs lieux de travail avant que les médias classiques n'en parlent. La T.V., en particulier, continuait à être un moyen de diffusion traditionnel et conservateur. La chaîne de gauche elle-même a été incapable d'éviter la diffusion d'idéologie réactionnaire, elle programmait régulièrement des feuilletons, des dessins animés et des films nord-américains.

Cahiers : *Soto disait que la chaîne qu'il dirigeait diffusait cela parce que c'était ce que les gens demandaient ?*

Comment pouvait-il le savoir ? Lorsque les gens regardent la T.V., ils acceptent tout ce qu'on leur montre. Si on passe un feuilleton américain et qu'on ne leur propose rien d'autre, ils regardent le feuilleton, bien sûr ; dans ce sens rien n'est plus oppressif que la télévision, elle paralyse le spectateur.

Cahiers : *Mais il paraît que lorsqu'on diffusait un débat politique sur une chaîne et un film sur une autre les gens regardaient le film ?*

M.L. : Il y a plusieurs aspects qu'il faut connaître lorsqu'on parle de la télévision au Chili ; d'abord la seule chaîne de dimension nationale, qui couvre l'ensemble du territoire chilien, c'est la chaîne 7, gouvernementale, qui était donc contrôlée par l'Unité Populaire. Il existe par ailleurs deux autres chaînes, toutes deux dépendant de l'Université (la chaîne 13 de l'Université Catholique et la chaîne 9 de l'Université du Chili), mais celles-ci ne couvrent que la ville de Santiago, la capitale et ne sont pas reçues dans le reste du pays. Il était donc injustifiable de diffuser, pour des raisons de concurrence d'écoute, les mêmes programmes que les chaînes de droite en s'alignant sur elles.

Par ailleurs, et pour répondre à votre remarque, le programme qui avait la plus forte écoute à Santiago était une émission *politique* de débats contradictoires, *que diffusait une chaîne réactionnaire.* Dans cette émission il y avait des gens qui défendaient les idées de la gauche et bien entendu des gens qui défendaient celles de la droite ; les militants de gauche eux-mêmes suivaient ces débats car ils avaient ainsi la possibilité de voir en direct et d'écouter ce que pensait la réaction. C'était une projection de ce qui se discutait partout, dans la rue, dans les bars, à l'usine. Et ce programme était une sorte de synthèse de la pratique politique quotidienne de tout Chilien.

Cahiers : *Revenons à ton départ de Chile-Films : l'as-tu quitté uniquement pour faire « La Tierra prometida », ou à cause d'autres problèmes ?*

M.L. : J'ai quitté Chile-Films parce qu'il est vite apparu qu'il y avait entre moi et les bureaucrates qui s'occupaient de la gestion un désaccord profond sur la fonction du cinéma dans le processus populaire que nous visions. Moi je défendais la théorie des Ateliers de création cinématographique, c'est le projet que j'estimais juste. Je m'opposais à la conception qui voulait que l'on fît du cinéma très vite, tout de suite, pour établir rapidement un pont avec la petite bourgeoisie.

Cahiers : *Qui défendait cette position ?*

M.L. : Les bureaucrates. La majorité des cinéastes estimaient qu'il fallait faire du cinéma mais qu'il fallait le faire sans céder au paternalisme des fonctionnaires de l'Administration.

Cahiers : *D'après les films chiliens que nous avons pu voir ici en France, il nous semble, en gros, que le processus populaire a été reflété de deux manières, selon que les masses sont ou ne sont pas présentées. Est-ce que les cinéastes chiliens avaient conscience de cette différence ?*

M.L. : Nous étions conscients de vivre un processus en développement, nous nous sommes donc gardés de tirer des conclusions définitives à partir des premiers films ; cela aurait été une erreur. Dans un premier temps, tous les films qui contenaient des éléments de discussion politique étaient sans aucun doute de grande utilité. Là-dessus il y avait une sorte d'accord entre cinéastes. Le développement même du processus allait se charger de découler et de définir le cinéma qu'il fallait faire. Nous avons publié un *manifeste* [1], signé à l'unanimité par tous les cinéastes, où, entre autres, on déclarait : « *Nous refusons toute intervention officielle dans le cinéma ; il faut faire autant de films qu'il sera nécessaire et dire autant de choses qu'il y aura de gens pour les soutenir ; le cinéma qui soutient les masses et qui est soutenu par elles devient une arme, car les masses sont le moteur du processus social ; les cinéastes qui adressent leurs œuvres aux petites minorités resteront fatalement seuls.* » *Telles étaient les idées pour lesquelles nous luttions.*

1. « Les cinéastes et le Gouvernement Populaire ». Manifeste politique.

Cahiers : *Au nom de ces idées tu as fait « La Terre promise ». Est-ce que le film répondait, par ailleurs, à une demande des masses populaires qui en quelque sorte auraient eu besoin de relire leur propre histoire ?*

M.L. : Absolument. L'histoire officielle écrite par la bourgeoisie s'est chargée de déformer tous les événements importants pour la clarification de la lutte des classes ; toute l'histoire officielle est écrite et interprétée en fonction de intérêts de la bourgeoisie. Il convient donc de déterrer tous les faits qui montrent le peuple en lutte, et pour le faire il faut aller aux masses parce que c'est en leur sein que se trouvent les éléments qui permettent de révéler la véritable histoire. Toutefois, le cinéaste a une contribution personnelle à apporter, surtout pour éviter que tous ces éléments ne deviennent du folklore. Il doit prendre toutes ces expériences de luttes des classes et les introduire dans la démarche d'une pensée, il doit les relire à la lumière du marxisme en insistant sur la vocation répressive de la bourgeoisie qui a toujours brutalement interrompu, avec la complicité de l'Armée, tout processus de libération populaire.

En ce qui me concerne, rappeler dans mon film ce qui s'était produit en 1932 était une manière de lire le présent du Chili à la veille du putsch, et de le prévenir. Pour réaliser le film, mon équipe et moi-même nous nous sommes répartis dans la région qui avait vécu les événements de 1932, nous avons contacté des gens qui avaient vécu à l'époque de Marmaduke Grove, ils nous ont raconté leurs souvenirs, nous avons réuni tous les témoignages et nous avons effectué une première moulure du scénario. Ensuite nous avons réuni tous nos informateurs et nous leur avons lu cette première version. Ils ont fait un très grand nombre de remarques, de critiques, nous avons pris note et modifié le scénario en conséquence. Nous ne faisions que raviver leur mémoire.

Nous nous sommes mieux connus. Ils ont commencé à raconter leurs expériences de manière très directe, et ensuite nous avons commencé à tourner. Face aux situations concrètes au moment même du tournage, le souvenir d'un détail leur revenait, ils disaient : « Ce n'était pas comme cela. » Je leur demandais alors de préciser comment cela pouvait être, d'assurer eux-mêmes la mise en scène ; de ce rapport naissait peu à peu une réelle participation. Parfois il me fallait expliquer longtemps mes décisions, pourquoi tel personnage agissait de telle manière ; d'autres fois ils ne comprenaient pas le sens d'une scène. Par exemple, il y a un moment dans le film où José Duran, le paysan qui a pris le pouvoir, se met à dialoguer avec la bourgeoisie. Eh bien ! ils ne l'ont pas accepté, ils sont venus me voir et m'ont signalé,

assez vivement, qu'ils ne travailleraient plus dans ce « film de merde ». Je leur ai demandé de s'expliquer ; ils m'ont répondu : « Comment ? Nous traversons les plaines et les cordillères, nous supportons le froid, la neige, nous avons vaincu les riches, nous détenons le pouvoir, et il va s'asseoir pour converser avec les bourgeois ? C'est intolérable ! » Nous avons dû leur expliquer que précisément si nous montrions cela c'était pour bien prouver qu'il ne faut pas rechercher le dialogue avec la bourgeoisie. Ils m'ont dit : « Pendant que Duran discute, les riches vont gagner parce que les riches savent mieux parler ; ils ont plus de vocabulaire. » Pour cette raison nous avons inclus dans le film la scène où Duran dit : « Assez de paroles et de discussions, car en paroles et en discussions c'est toujours le riche qui l'emporte. »

Grâce à eux notre film s'est enrichi de nouvelles scènes, de nouvelles séquences ; il n'est pas possible d'épuiser en un seul film toutes les possibilités que ce type de collaboration permet, il faudrait approfondir et développer davantage sur la base du dialogue permanent.

L'introduction même de personnages religieux dans le film découle directement du fait que tous ces éléments coexistent en permanence dans le discours des paysans. Pour eux cela est totalement naturel.

Cahiers : *N'y a-t-il pas un risque que l'introduction de ces éléments religieux soit perçue comme un trait d'artiste qui recourt à un style baroque, un peu obscurantiste ?*

M.L. : Dans tous les récits que nous avions préalablement écoutés et recueillis, il y avait coexistence d'éléments religieux liés à ceux de la réalité. Si nous nous étions contentés de prendre la réalité la plus visible, nous n'aurions pas approfondi l'étude de notre culture populaire, nous aurions découpé seulement les aspects universels de cette culture, nous n'aurions donné qu'une partie de la vérité, la plus banale. La tradition de la Vierge du Carmel, par exemple, traverse toute l'histoire du Chili ; à travers les années. les siècles, cette image de l'iconographie chrétienne, amenée en 1540 par les conquistadors espagnols, a été reprise par le peuple qui en a fait une sorte de patronne, de guide de l'armée populaire qui libère le Chili de la colonisation espagnole. Dans une période qui devait conduire à notre libération définitive il était entièrement normal que cette image apparaisse du côté du peuple. Cela est dans la ligne du développement historique et culturel de notre pays. Les relations entre ces éléments religieux, culturels et le peuple qui lutte pour son émancipation politique sont intimement liés.

Comme cinéaste, comme artiste, nous voulions simplement dire que tous ces symboles, imposés au peuple par les classes dominantes, ont été inversés, retournés par le peuple contre ses oppresseurs, et que, de toutes façons, lorsque le peuple passait à des formes supérieures de lutte contre l'oligarchie pour lui arracher le pouvoir total, il produisait ses propres héros, et les valeurs de la vieille culture étaient balayées, disparaissaient. Dans *La Terre promise*, l'histoire des deux Vierges, l'une des riches et l'autre des pauvres, montre bien comment surgit une Vierge des pauvres et comment elle devient une héroïne de leurs luttes.

Cahiers : *Ton film est le seul de toute la production chilienne qui se préoccupe d'étudier de quelle manière l'apport de la culture populaire peut enrichir le récit cinématographique, et comment il peut contribuer à une entreprise de démystification politique.*

M.L. : Les traditions et la culture populaires sont des formes que le peuple a créées durant de longues années de lutte ; c'est sans aucun doute une des manières de refuser un modèle de culture étranger. Ces vieux symboles que l'oligarchie elle-même

avait oubliés acquièrent une tout autre signification lorsque le peuple s'en empare pour émailler un récit oral ou illustrer une tradition, et comme ils continuent à avoir une influence dans la vie des gens, il est nécessaire de les récupérer et de leur redonner leur véritable force et leur véritable signification révolutionnaire. J'estime qu'on ne doit pas abandonner les éléments de l'imagerie populaire, qui sont des éléments de lutte des classes, aux mains de la bourgeoisie qui leur donnera le sens qui mieux lui conviendra, et les figera en pur folklore.

Cahiers : *Il nous semble, dans un autre ordre d'idées, que tu as eu des moyens techniques importants pour faire ton film.*

M.L. : Non ; juste le nécessaire. Il y avait des rails que nous avons utilisés pour des travellings ; nous avons trouvé une très vieille grue qui ne fonctionnait pas, notre directeur de photographie [2] a mis plusieurs pièces d'autres machines vétustes qui traînaient par là et il a réussi à faire marcher la grue. Nous avons demandé si nous pouvions l'emporter et on nous a répondu affirmativement parce qu'elle ne « servait à rien ». Elle nous a été très utile.

Nous avons donc eu les moyens techniques que nous avons été capables de nous procurer, et nous n'avions pas l'impression de manquer de quoi que ce soit. Les moyens que nous possédions nous paraissaient suffisants pour dire ce que nous voulions dire.

Cahiers : *Crois-tu qu'il soit possible d'employer les moyens d'Hollywood et de les retourner contre lui ? Nous te demandons cela parce qu'en France un certain cinéma militant, de conception puritaine, répugne à utiliser ces moyens techniques par crainte d'être entraîné dans une structure de récit également hollywoodienne.*

M.L. : Si le cinéaste a une conception claire de ce qu'il veut faire et s'il est sûr de sa conscience politique, une grande quantité de moyens techniques ne peut que l'aider. Son travail sera plus facile. Bien entendu il ne faut pas que ces moyens l'enchaînent ; s'ils viennent à faire défaut il doit recourir à la caméra à la main, et filmer en 16 mm. Le problème fondamental n'est pas là. Je peux vous citer deux films produits de manière extrêmement différente : *La Terre promise* et *Le Courage du peuple*, de Jorge Sanjinès ; cependant, leur contenu est similaire et il existe un grand rapport entre eux. Ce n'est pas un travelling ou une grue qui changent le contenu d'un film. Ce qui est fondamental, c'est la clarté, la lucidité politique du cinéaste et de son discours.

Cahiers : *Entre ta position et celle de Sanjinès, nous voyons aussi une volonté commune de récupérer l'histoire et de constituer, par vos films, une sorte de mémoire du peuple.*

M.L. : Sanjinès et moi-même maintenons des rapports constants. La division qui se fait habituellement entre cinéma chilien, bolivien, brésilien est purement arbitraire, car il y a un courant commun à beaucoup de réalisateurs latino-américains. Tout mon propre développement en tant que cinéaste s'est fait en rapport permanent avec des gens comme Sanjinès, Rocha, les réalisateurs cubains, etc.

Cahiers : *Le cinéma Novo, celui de Rocha en particulier, a-t-il influencé ta réflexion sur les signes de la culture populaire ?*

M.L. : Ce qui arrive avec Glauber Rocha, c'est qu'il s'abreuve aux sources de la culture populaire et que je fais la même chose. Nous sommes fils du même père et de la même mère, car l'Amérique latine a une même histoire. C'est de là que viennent les coïncidences ; nos peuples ont été arbitrairement fragmentés par les inté-

2. Il s'agit d'Alfonso Beato, qui a été également directeur de photographie pour le film de Glauber Rocha, *Antonio das Mortes*.

rêts de l'impérialisme, mais ils maintiennent une sorte de communication souterraine. Pour cette raison, des signes de la symbolique populaire du Brésil peuvent se retrouver dans celle du Chili ou ailleurs, et réciproquement.

Ceci dit, Glauber a été le premier cinéaste latino-américain qui a su lire politiquement cette symbolique, et dans ce sens il a incontestablement ouvert une voie. Les premiers films de Rocha ont joué un rôle extrêmement important dans l'histoire du cinéma latino-américain, car ils ont périmé à nos yeux les modèles cinématographiques étrangers ; grâce à eux, nous avons compris que ces vieux modèles n'étaient plus viables et qu'il fallait désormais se référer à des modèles latino-américains.

Cahiers : *Cependant, d'autres cinéastes chiliens, comme Helvio Soto par exemple, continuent à se référer à des modèles cinématographiques européens ou américains, au nom d'une meilleure compréhension du public, sous prétexte que le public chilien se recrute surtout au sein d'une petite bourgeoisie acculturée. Quelle différence établis-tu entre cette position et la tienne ?*

M.L. : Il y a la différence qui existe entre celui qui regarde les masses du haut d'un balcon et qui leur jette quelques tracts, et celui qui se trouve au milieu des masses et qui essaie de participer, de se transformer, d'être peuple. Il y a donc un abîme entre les deux positions, car les manières de s'adresser au peuple sont radicalement différentes.

Cahiers : *Comment tourne-t-on des films en exil ? En particulier lorsqu'on se soutient de la culture populaire.*

M.L. : Personnellement j'habite au Mexique, qui est une sorte de creuset de toutes les cultures populaires d'Amérique latine et je veux poursuivre mon travail par rapport au peuple mexicain ; je suis convaincu que cela enrichira beaucoup mon expérience. Je vais devoir affronter des problèmes qui auraient été plus facilement résolus si je travaillais en terrain familier et au milieu de gens connus. Cependant je veux poursuivre ma ligne. Il existe de nombreux exemples de cinéastes exilés en Amérique latine, qui ont continué à produire des œuvres fort importantes pour notre développement politique et qui n'étaient pourtant pas réalisées dans leur pays d'origine. Je pense qu'il va nous falloir désormais davantage de discipline, d'études, de travail ; et aussi plus de contacts avec le peuple, en nous efforçant de mieux refléter dans nos films le résultat de tout notre effort.

Quoi qu'il en soit, une chose demeure très claire dans mon esprit : il faut servir la cause du peuple. Sur cette base si simple doit s'édifier notre œuvre future.

(Propos recueillis au magnétophone
le vendredi 10 juin 1974 à Paris
par : Jean-René HULEU
Pascal KANE
Ignacio RAMONET.)

Les cinéastes et le gouvernement populaire
Manifeste politique

Cinéastes chiliens, il est temps d'entreprendre ensemble, avec notre peuple, le grand labeur de libération nationale et de la construction du socialisme.

Il est temps de commencer à racheter nos propres valeurs pour affirmer notre identité culturelle et politique.

Ne nous laissons plus arracher, par les classes dominantes, les symboles que le peuple a produits au cours de sa longue lutte pour la libération.

Ne permettons plus que les valeurs nationales soient utilisées pour soutenir le régime capitaliste.

Partons de l'instinct de classe du peuple et contribuons à en faire une conscience de classe.

Ne nous bornons pas à dépasser nos contradictions ; développons-les et nous ouvrirons le chemin qui mène à la construction d'une culture lucide et libératrice.

La longue lutte de notre peuple pour son émancipation nous fixe la voie à suivre. Reprenons la trace des grandes luttes populaires que l'histoire officielle a falsifiées et rendons au peuple la véritable version de ces luttes, comme héritage légitime et nécessaire pour affronter le présent et envisager l'avenir.

Récupérons la figure formidable de Balmaceda, anti-oligarchique et anti-impérialiste.

Réaffirmons que Récabarreu appartient au peuple, que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodriguez, Bilbao, ainsi que le mineur anonyme tombé un matin, ou le paysan mort sans avoir jamais compris le sens de sa vie ni celui de sa mort, constituent les fondations essentielles d'où nous émergeons.

Que le drapeau chilien est un drapeau de lutte et de libération, il est patrimoine du peuple, son héritage.

Contre une culture anémiée et néo-colonisée, pâture de consommation d'une élite petite-bourgeoise décadente et stérile, dressons notre volonté de construire ensemble, immergés dans le peuple, une culture authentiquement NATIONALE et par conséquent REVOLUTIONNAIRE.

En conséquence nous déclarons :

1. Qu'avant d'être des cinéastes, nous sommes des hommes engagés dans le phénomène politique et social de notre peuple, et dans son grand labeur ; la construction du socialisme.

2. Que le cinéma est un art.

3. Que le cinéma chilien, par impératif historique, devra être un art révolutionnaire.

4. Que nous entendons par révolutionnaire celui qui est réalisé conjointement par l'artiste et par son peuple unis dans un objectif commun : la libération. Le peuple est le générateur de l'action et en définitive le vrai créateur ; le cinéaste est son instrument de communication.

5. Que le cinéma révolutionnaire ne s'impose pas par décrets. En conséquence nous ne privilégions pas une façon particulière de faire du cinéma ; il en faudra autant que le cours de la lutte l'exigera.

6. Que, cependant, nous considérons qu'un cinéma éloigné des grandes masses devient fatalement un produit de consommation pour une élite petite-bourgeoise qui est incapable de constituer le moteur de l'histoire. Dans ce cas, le cinéaste verra son œuvre politiquement annulée.

7. Que nous refusons tout sectarisme visant à l'application mécaniste des principes énoncés plus haut, de même que nous nous opposons à l'imposition de critères officiels dans la pratique cinématographique.

8. Que nous soutenons que les formes traditionnelles de production sont un véritable rempart qui enferme les jeunes cinéastes ; elles impliquent, en définitive, une claire dépendance culturelle, car ces techniques découlent de conceptions esthétiques étrangères à la culture de nos peuples.

A cette technique, nous opposons la recherche d'un langage original qui naît de la participation du cinéaste à la lutte des classes ; cette lutte engendre ses propres formes culturelles.

9. Que nous soutenons qu'un cinéaste avec ses objectifs implique nécessairement une évaluation critique différente ; nous affirmons que le meilleur critique d'un film révolutionnaire est le peuple auquel il s'adresse, qui n'a nul besoin de « médiateurs qui le défendent et l'interprètent[1] ».

10. Qu'il n'existe aucun film révolutionnaire en soi. Qu'il le devient par le contact qu'il sait établir avec son public et principalement par son influence comme agent mobilisateur pour une action révolutionnaire.

11. Que le cinéma est un droit du peuple et qu'il faudra donc rechercher les formes les plus appropriées pour qu'il parvienne à tous les Chiliens.

12. Que les moyens de production devront être à la portée de tous les travailleurs du cinéma et que, dans ce sens, il n'existe pas de droit acquis ; au contraire, sous le Gouvernement Populaire, l'expression ne sera pas le privilège de quelques-uns, mais le droit inaliénable d'un peuple en marche vers son indépendance définitive.

13. Qu'un peuple qui a une culture est un peuple qui lutte, qui résiste et qui se libère.

CINEASTES CHILIENS, NOUS VAINCRONS !

1. Julio Garcia Espinosa, réalisateur cubain.

Le Charbonnier.

Réflexion sur le cinéma algérien. 2

Par Ali Mocki

Dans la première partie (*cf.* n° 248) de cet article, nous nous sommes efforcés de présenter un tableau général de la situation du cinéma algérien. Nous avons noté quelques différences entre le cinéma des années 1962-1971 et le cinéma actuel. Nous avons également posé la question qui nous paraît fondamentale : *au profit de qui se font les transformations que décrit le cinéma algérien d'aujourd'hui ?*

Nous allons tenter de répondre à cette question et à celles qui en découlent en faisant une critique de l'idéologie véhiculée par les nouveaux films algériens, notamment *Le Charbonnier*, qui a été projeté pendant quelques semaines dans deux salles parisiennes.

I. RUPTURE RADICALE OU SIMPLE DIFFÉRENCE FORMELLE ENTRE L'ANCIEN ET LE NOUVEAU CINÉMA ALGÉRIEN ?

Nous savons que les films de la première période traitaient essentiellement de la guerre de libération nationale. Nous avons souligné la vision petite-bourgeoise de ce type de cinéma, qui non seulement ne mettait pas en valeur le combat des masses populaires mais qui, parfois, allait jusqu'à les évacuer au profit de héros « positifs » mais coupés des masses.

Le nouveau cinéma se démarque de ces films par sa thématique. Mais cette différence thématique a-t-elle entraîné une rupture radicale avec la conception petite-bourgeoise qui régnait jusque-là ? Est-ce qu'une nouvelle méthode, plus dialectique, a été utilisée dans l'approche et l'analyse de la réalité algérienne ? Ce qui nous conduit à poser aux cinéastes du cinéma *djidid* les questions suivantes : 1° Quelle est la place des masses populaires dans le développement et la transformation de la société ? 2° Ce développement se fait-il réellement à leur profit ou au profit d'une classe bourgeoise qui utilise ces transformations pour asseoir et étendre son pouvoir politique, pouvoir basé sur une forme de développement économique et une conception du monde ?

Si l'on ne se pose pas ces questions, ou si on les pose mal, la conséquence en sera une façon réactionnaire de résoudre la contradiction Etat/masses populaires. Un cinéma qui prétend se donner comme objectif la participation à la construction du socialisme ne peut traiter à la légère cette contradiction. Or, dans la plupart des films (*Gorrine, Le Ciel et ses affaires, Le Charbonnier*) elle est analysée d'une façon simpliste (alors qu'il suffit d'ouvrir les yeux sur la réalité quotidienne !).

Que disent en effet les films du cinéma *djidid ?* Que les masses doivent se confier et se fier à l'Etat pour résoudre leurs problèmes. Bref, que tout vient d'en haut. Or, la réalité est tout autre dans une société de classes et à plus forte raison dans une société où les masses n'ont pas le pouvoir. C'est-à-dire qu'il ne suffit pas de parler des problèmes actuels pour inscrire *positivement* le rôle du peuple algérien. Et c'est pourquoi nous pensons que le cinéma *djidid* n'opère pas une rupture radicale de classe avec l'ancien cinéma. Car la contradiction ne se situe pas sur le seul terrain de la thématique (guerre de libération/problèmes actuels), mais bien dans la conception du rôle, hier et aujourd'hui, des masses populaires entre les couches bourgeoises et petites-bourgeoises. Le cinéma soviétique d'avant le révisionnisme ou le cinéma chinois actuel ont très bien pu parler de la période de la lutte armée *tout en* servant le peuple dans la construction du socialisme !

Ceci dit, il n'en demeure pas moins vrai que l'existence du cinéma *djidid* est l'expression d'un recul (mais non d'une défaite totale) des couches féodales les plus réactionnaires de la société algérienne. Cela n'implique de notre part aucune adhésion à cette conception du cinéma, dans la mesure où nous considérons qu'elle reflète une conception petite-bourgeoise, révisionniste du monde. C'est pourquoi nous avions noté, dans la première partie de cet article, la limite *idéologique* du *Charbonnier.* Et par limite idéologique, nous entendons « incapacité de classe à voir et à poser les problèmes dans leur essence historique ».

2. TRANSPOSITION FILMIQUE DU DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE

La seconde question posée au cinéma *djidid* est relative à la nature du développement économique algérien et aux rapports sociaux qui en découlent (rapport dialectique entre les forces productives et les rapports de production).

L'expérience historique montre qu'un modèle économique n'est jamais neutre. Il n'y a pas de recettes fournies par une « science économique » pour réaliser un développement économique réel et harmonieux. La conception d'un développement socialiste doit avoir pour fondement théorique le primat du politique sur l'économique. Ce qui implique, sur le terrain concret, la mobilisation totale des masses, leur participation pleine et entière. tout au long du processus de transformation de la société en question. Or, ce que nous montrent en général les films du cinéma *djidid,* c'est un type de développement (qui, certes, brise des rapports féodaux) où le primat revient à la technique et où le socialisme se confond avec un amoncellement d'usines dans le pays. Cette vision étriquée des choses oublie tout bêtement que le socialisme ce n'est pas un stockage de matériel (ce qui ne veut pas dire que nous soyons contre l'industrialisation) mais un système économico-politique où l'homme est à la première place dans les rapports de production.

Il est clair que ce qui est décrit par les cinéastes d'aujourd'hui se limite à la simple destruction de rapports archaïques qui gênent tout autant le peuple que la *bourgeoisie.* C'est pourquoi ce film a pu sortir sans trop de difficultés. Cependant, si le peuple a intérêt à détruire les rapports sociaux féodaux, il a tout autant intérêt à détruire les nouveaux rapports qui se mettent en place (hiérarchie, vision technocratique du développement).

Nous sommes à une époque où le capitalisme et l'impérialisme ont atteint leur limite historique ; une lutte acharnée doit être menée contre ce système pour précipiter sa chute. Ces points théoriques fondamentaux rappelés, passons à une analyse un peu plus détaillée de certains films du cinéma *djidid* (*Gorrine, Le Ciel*

et les affaires, Le Charbonnier). Et particulièrement sur *Le Charbonnier,* puisque c'est le film qui a été vu par le maximum de gens (et non pour le valoriser au détriment d'autres films de même inspiration).

Pour cerner la nature idéologique et la fonction opératoire du *Charbonnier,* il faut rappeler le cadre dans lequel il s'inscrit. *Le Charbonnier* nous apprend que le peuple algérien a mené une guerre de libération et qu'à l'heure actuelle, il affronte un double problème :
1. Le chômage et l'insertion des couches rurales dans le processus de modernisation de l'économie. L'industrialisation et la réforme agraire sont des « solutions » aux angoissants problèmes des chômeurs.
2. Les freins et obstacles à ce développement économique, symbolisés dans le film par un bureaucrate et de vieux féodaux.

A travers cette description, le metteur en scène semble croire (et peut-être le croit-il sincèrement) que les problèmes de l'Algérie se ramènent à une question d'industrialisation, source de progrès et d'emplois. Nous connaissons la vieille théorie du « miracle » ou plutôt du *mirage* de l'industrialisation. Cette théorie bourgeoise évacue le fond des choses : industrialisation ? Oui, mais quelle industrialisation ? Pour ou contre les masses travailleuses ?

La nature idéologique du film apparaît clairement quand le réalisateur suggère que les enfants du peuple deviendront, grâce au développement moderne, des médecins, ingénieurs, etc. Souhait qui renferme de vieilles idées petites-bourgeoises d'ascension sociale, bref d'arrivisme.

La même manière de poser les problèmes et de voir les gens se retrouve quand le film aborde le problème de la bureaucratie, symbolisée par Si Ahmed. L'auteur se contente de négativer ce personnage sans décrire la toile d'araignée qui donne naissance à ce genre d'individus. Le phénomène bureaucratique ne peut être compris par le peuple si le bureaucrate est uniquement vu et analysé comme un être techniquement incompétent. Là-dessus, le film nous laisse sur notre faim, car la bureaucratie est un phénomène de classe lié à un type de pouvoir réactionnaire. C'est un phénomène qui se produit lorsque des éléments de la bourgeoisie sont présents dans l'appareil d'Etat. Cela s'est vu dans des pays socialistes et la révolution culturelle chinoise a combattu ce phénomène.

En définitive, pourquoi critiquer, se pencher sur un film comme *Le Charbonnier ?* C'est qu'il nous semblait être un test-miroir des thèmes en honneur dans le cinéma algérien actuel. Un fait artistique ne peut être ignoré ou simplement évacué d'une façon méprisante parce que l'auteur pose d'une façon réactionnaire ou idéologiquement limitée des problèmes politiques. Il faut au contraire s'emparer de ce fait artistique afin qu'il soit le départ d'une critique radicale. Nous avons dit que la limite idéologique de l'auteur l'empêche de poser de façon juste (matérialiste) la lutte des classes en Algérie. Son cas n'est pas unique dans l'histoire de l'art. Beaucoup d'artistes bourgeois et petits-bourgeois ont abordé les problèmes de leur époque avec leur vision idéologique. Cela n'a pas empêché les révolutionnaires de la même époque de se saisir de ces œuvres et parfois (mais pas toujours) de les utiliser dans leur lutte contre les idées dominantes.

FORME ET ESTHÉTIQUE DU CHARBONNIER

Bouamari a défendu ses idées sur la forme du film dans différentes interviews. Ses propos ont une certaine cohérence interne. De mon côté, pour jeter les bases d'une discussion sur la forme, je me bornerai à rapporter les réactions de nom-

breux travailleurs algériens à Paris (et d'un travailleur algérien en vacances en France).

D'après ces premiers éléments d'enquête mis à notre disposition, il apparaît que *Le Charbonnier* est perçu comme un film qui retrace le passé colonial de l'Algérie. L'un des travailleurs a même poussé cette analogie en comparant *Le Charbonnier* au *Vent des Aurès*. En toute franchise, nous (nous étions quatre « enquêteurs ») avons été surpris. Cette comparaison établie par les travailleurs interrogés nous a obligés à revenir sur nos premières impressions. Nous avons alors pensé que si les principaux intéressés ne se reconnaissaient pas dans la situation décrite par le film, c'est que le cinéaste avait raté son objectif.

Nous ne savons pas exactement (par manque de matériaux d'enquête directe) comment le film a été reçu et perçu par les travailleurs de la campagne algérienne. Si leurs réactions ont été les mêmes que ceux des travailleurs immigrés, nous pouvons dire que l'effort de Bouamari de « coller artistiquement » à la réalité algérienne est un échec, un échec grave. Dans la première partie de cet article, nous avions dit que l'expression artistique n'échappe pas à la lutte de classe, au matérialisme historique et dialectique. Les cinéastes doivent creuser la question plus sérieusement, être à même de saisir la spécificité culturelle de notre peuple (voir la culture populaire chez Lénine et Mao). Cela signifie : aborder la question de l'expression et de la production artistique en tenant compte :

1. De l'absence de codes et de symboles populaires dans le champ spécifique du cinéma.
2. De l'emprise des codes et des symboles bourgeois hégémoniques (Hollywood et ses succursales) qui font des ravages en Algérie comme ailleurs.

Nous ne pouvons approfondir ce point dans le cadre de cet article. C'est un travail de recherche de longue haleine, qui ne peut s'accomplir dans un laboratoire. Il relève, à notre avis, comme toute connaissance, de la pratique sociale. Ici, les cinéastes, s'ils veulent reproduire la vie des masses et les aider à avancer et à transformer la réalité, doivent vivre et connaître la pratique sociale des travailleurs. Alors, et alors seulement, les problèmes politiques de fond seront posés avec clarté. Quant à la production de l'expression artistique, elle est liée intimement à cette clarification politique.

En bref, nous nous permettons de citer Brecht sur le problème de la forme et du contenu : « *Il n'existe en effet aucune différence entre la forme et le contenu et ce que dit Marx de la forme est valable ici (dans le cinéma) : elle n'a de valeur qu'en tant qu'elle est la forme de son contenu.* »

Ali MOCKI

Mémoire de l'œil (Amarcord)

Dans sa préface à *La Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva notait au passage le caractère carnavalesque de nombreux films modernes, dont (c'était d'ailleurs la seule citation) le *Satyricon* de Fellini ; pour en dénoncer, rapidement, l'inoffensivité idéologique et la complémentarité avec l'idéologie dominante (« le carnaval avait lieu sur le parvis de l'église »). On pourrait argumenter que c'est passer un peu vite sur le caractère subversif des thèmes carnavalesques, en rapport avec le fait que cette fête était celle du peuple. N'importe.

Amarcord comporte de nombreux traits carnavalesques, de cette fête où les valeurs dominantes sont, un bref temps, gaiement renversées, où les masques en disent la vérité grotesque, en disent le mensonge, où l'on exhibe ce que le pouvoir réprime et cache : le sexe, les excréments, la pourriture (la virulence du désir et de la mort). Il serait fastidieux de dénombrer ces traits. Ce qu'il faut noter, en revanche, c'est que de plus en plus la mise en scène de Fellini elle-même — et non seulement les thèmes qu'elle développe — participe de cette pratique carnavalesque ; j'entends la « forme », si l'on veut, de son film.

Le sujet d'*Amarcord*, c'est la jouissance. Mais l'inscrivant dans la fiction d'une mémoire, il l'historise, il la date. Ce qu'inscrit *Amarcord*, c'est une certaine forme de jouissance, en rapport avec un certain type de mise en scène (par exemple les mises en scène fasciste, religieuse) : où l'on jouit d'une vision, d'une révélation, d'un spectacle, d'un tableau. Comme de ce paquebot dans la nuit, de ce paon déployant ses plumes dans la neige ou de cette vache blanche passant dans la brume, où s'immobilise dans le suspens extatique, dans le ravissement de la vision — dans la jouissance de l'œil — le mouvement du monde. Ce que faisait le cinéma auparavant, c'était créditer cette jouissance d'une valeur de vérité ; c'étaient ces films dont la progression dramatique culminait dans une révélation morale, métaphysique, religieuse et s'achevait sur une réconciliation (exemple caractéristique : les films de Rossellini, *Voyage en Italie*, *Europe 51*, etc.).

Le type de récit qu'adopte Fellini étant, au contraire, non linéaire, sans progression, sans drame — épique, diraient les brechtiens, — se déroulant explicitement sous le signe du labyrinthe (par exemple ce labyrinthe de neige dans l'une des dernières séquences), à la fois produit cette jouissance, cette extase, et en inscrit l'illusion, la désigne comme hasard, fantaisie de la matière dont se dérobe le sens. Jouissance *parodique* : « M'adresser à Dieu avec un faux nez », écrit quelque part Bataille. Le faux nez désigne « Dieu » ; Dieu est le faux nez (Lacan : la *phallace*). Tel ce paquebot de carton sur une mer de cellophane, dans une fausse nuit de cinéma, ce paquebot, « la plus belle réalisation du régime ». Cette séquence du

paquebot ne serait pas aussi émouvante s'il s'agissait d'un « vrai » paquebot, de « vraies » vagues ; réciproquement elle decevrait si ce carton et ce cellophane n'étaient porteurs d'aucune « illusion de réalité » : c'est dans l'équivoque que nous jouissons.

Au moins n'y a-t-il pas, ici, d'équivoque de l'équivoque : pas de glu. Au contraire, la mise en scène découpe les figures, fragmente, dénude. Ainsi ce paquebot et ces vagues posent, si l'on peut dire, à l'œil des spectateurs (à leur corps), la question non seulement de l'illusion religieuse ou fasciste, du fétichisme, mais encore celle de l'illusion cinématographique, de la jouissance cinématographique [1]. Dans *Amarcord*, l'œil est porté, en même temps qu'à la jouissance, à la critique : critique précisément de la vision, de la foi que l'on met dans la vue, de l'évidence. Car ces objets ravissants, ce paquebot, ce paon, cette vache peut-être hallucinatoire, qui prennent *par hasard*, pour le désir errant, la place de ce que la psychanalyse identifie comme le phallus, il est bien clair que c'est n'importe quoi.

1. *Amarcord* témoigne de ce que le cinéma moderne inscrit une dissociation de plus en plus grande, une déchirure de l'effet de réel, cette « impression de réalité » qui ravissait les grands idéalistes, Elie Faure, Munier, Bazin, etc.

Et inversement : la leçon idéologique optimiste que l'on peut tirer au passage du film de Fellini, c'est qu'un déchet dérisoire — le tuyau cabossé d'un phonographe, tombé du haut du clocher de l'église — peut mettre en échec, un moment au moins, et en tout cas réduire au ridicule l'ordre fasciste.

Pascal BONITZER.

Rencontres du jeune cinéma à Toulon

Trois films militants (c'est-à-dire partie prenante d'une lutte) figuraient dans la sélection des X[e] Rencontres du jeune cinéma à Toulon. Chacun de ces trois films a été dinstingué par le jury qui a attribué respectivement :

— Le prix spécial du jury ex aequo à *Vivre, pas survivre*, de Jean Schmidt (France), et à *La vie quotidienne dans un village syrien*, d'Omar Amiralay (Syrie).

— Le prix « Libre », pour l'importance du témoignage à *Bicots-Nègres, vos voisins*, de Med Hondo (Mauritanie).
Point positif dans un festival jusqu'à maintenant plutôt orienté vers un cinéma « expérimental » à préoccupations principalement formalistes.

Deux de ces films, *Bicots-Nègres, vos voisins* et *Vivre, pas survivre* n'expriment en dernière instance que le point de vue de leurs réalisateurs, plus ou moins extérieur au sujet traité et aux gens qu'ils mettent en scène, d'une part les travailleurs immigrés en France, d'autre part les vieux dans le 13[e] arrondissement. Certes, ces films militent et véhiculent des informations capables de faire avancer les luttes auxquelles ils font référence, mais leur discours ne vient pas du cœur de ces luttes.

Il en va autrement de *La vie quotidienne dans un village...* du jeune réalisateur syrien Omar Amiralay, ancien élève de l'IDHEC. C'est après avoir réalisé un court métrage sur la construction d'un barrage dans la vallée du haut Euphrate qu'il a compris la nécessité de mettre en lumière les problèmes posés par l'essai de réforme agraire entrepris par le Gouvernement. Pour cela, Amiralay a choisi de s'installer dans un village de la région et d'y mener une longue enquête, en collaboration avec l'écrivain Salada Wannous, sur la condition des paysans pauvres.

C'est leur point de vue, c'est-à-dire celui des plus exploités et des plus combatifs, qui sera privilégié par le film. Celui-ci oppose les témoignages des paysans aux propos des anciens féodaux et des représentants du pouvoir, qui se retrouvent dans une coalition subtile pour annuler très vite les effets possibles de la réforme agraire.

Le film fonctionne principalement sur l'opposition de ces deux paroles. Aux interviews sont mêlées, par un montage « nerveux », des images de la vie quotidienne venant renforcer ou contredire les propos, et des scènes tournées en direct, témoignant par leur justesse de l'intégration de l'équipe du film au milieu qu'il représente.

On retrouve dans *La vie quotidienne...* les mêmes préoccupations, les mêmes méthodes de travail que dans les films latino-américains *Le Courage du peuple* de J. Sanjines, et *La Terre promise* de M. Littin, bien qu'Amiralay n'utilise jamais la reconstitution.

Auteur de son film, par le choix et l'organisation du matériau, le réalisateur à décidé d'aller le projeter aux villageois, de filmer leurs réactions, pour en donner une conclusion critique : une nouvelle confrontation avec le point de vue de masse.

J.R.H. et P.K.

" Bicots-nègres, vos voisins " de Med Hondo

De « l'énonciation » dont on parle beaucoup dans les *Cahiers* en ce moment, on a dit qu'elle représentait très généralement les conditions d'appropriation de l'énoncé par le spectateur. Elle particularise ou au contraire typifie les énoncés ; en tout cas, les rend « consommables » (jusque dans leur pervertissement). Dans un film militant, un certain nombre de ces conditions d'appropriation (porteurs, terrain) sont extérieures au film. Elles sont représentées par le contexte même sur lequel il se greffe (c'est d'ailleurs lui seul qui en justifie la fonction). L'existence propre et l'intérêt spécifique du cinéma militant résident à mon avis là, par rapport à un cinéma qu'on pourrait appeler de façon large, populaire (entendons contexte dans un sens restreint et concret ; pas la « lutte des classes en France » sans quoi on risque de tenir un discours qui s'adresse à tout le monde et à personne).

Pour un film militant, l'erreur serait donc de vouloir universaliser ses énoncés, de les détacher du contexte par rapport auquel ils opèrent : on retombe toujours forcément dans ce cas dans des propositions dogmatiques et terroristes, encore trop répandues dans ce cinéma, comme on sait.

La contrainte primordiale d'un film militant me semble donc être de trouver ce champ d'application privilégié, limité dans l'espace et éphémère, d'où il tire son efficacité. C'est à partir de là que l'on peut s'interroger sur la positivité du film de Med Hondo. Que présente le film ?

— un certain nombre de discours tenus par des acteurs à l'adresse directe du spectateur sur le néo-colonialisme culturel en Afrique, le pillage des ressources par l'Occident... ;

— des reconstitutions fictionnelles portant sur la tragédie impérialiste en Afrique, le fonctionnement de la bureaucratie compradore (trafic de passeports, pots-de-vin, mise à l'écart d'éléments dangereux), le racisme en France et un débat entre un représentant français des classes moyennes et un Noir apôtre du socialisme ;

— des documents sur les conditions des Africains et Arabes en France, assortis de longues interviews et d'images de manifestations (immigrés et « maos » exclusivement).

Le mérite du film, évident à Toulon parmi tant d'autres pleurnichards, inefficaces, obscurs, réside dans sa clairvoyance : rapporter la situation actuelle de l'immigration et du tiers monde à ses causes réelles : capitalisme, impérialisme. Hondo ne se laisse jamais aller à prendre un point de vue nationaliste ou même antifrançais : ses petits Blancs racistes sont surtout des victimes, et il n'y a aucun mépris, aucune haine dans leur représentation, même si beaucoup d'ironie.

Mais en fait, ce sont d'autres questions que pose le film, liées à sa place même dans la lutte. Quel dénominateur commun rend compte du travail effectué sur les énoncés ci-dessus dénombrés ? Certains discours sont tenus par des « doubles » du cinéaste (des immigrés) : il s'agit dans ce cas de discours didactiques simples, à la crédibilité limitée (qui parle ?). La nature du lien qui rattache les porte-parole à leur discours reste en effet indécidable : eux-mêmes sont-ils des acteurs, des militants ? Les énoncés ne sont jamais justifiés de l'intérieur du film (sont-ils produits par les acteurs, par le réalisateur ?), mais par le simple et vague contexte de l'immigration en France, qui les rend recevables. Dans les scènes de reconstitution, il y a la tentative d'appuyer les discours par une mise en situation qui les serve. C'est alors surtout la présence avérée d'un travail cinématographique qui ôte toute équivoque à ces scènes, dessinant à l'intérieur du film la place du metteur en scène et son travail. Mais curieusement, c'est seulement pour dépeindre l'ennemi que Hondo utilise le procédé : comme si les discours « vrais » n'avaient pas besoin de mise en scène (de représentations imaginaires). Seul exemple positif : le discours socialiste du travailleur noir face au cadre moyen ; cette fois, ce discours n'est pas vraiment seul face au spectateur : il est enchâssé dans un autre qui tente de le produire sur une scène fictionnelle délimitée, lui procurant le minimum de recevabilité nécessaire (qu'il n'aurait pas sans cela). Dernier mode d'énoncer enfin, les interviews font ressortir l'extériorité de l'auteur par rapport aux enquêtés, le film n'utilisant ces documents que comme caution et exemples par rapport à son propre discours surplombant. Mais entre les deux, aucun lien véritable.

A travers ces exemples, c'est toujours la même question qui se pose : d'où parle Hondo ? Quelle pratique rend crédibles les énoncés de son film ? Quel est son type de liaison aux immigrés en France, sinon une situation très approximativement analogue. Acteurs reproduisant un discours d'un côté, interviewés répondant à des questions venues de l'extérieur de l'autre, le film ne crée jamais son propre contexte de lutte qui le justifierait à côté de celle de ses frères, dans le courageux combat qu'il veut mener.

Pascal KANE.

“Le cuisinier de Ludwig” de Hans Jürgen Syberberg

C'est au cours des recherches qui ont précédé le tournage du film *Ludwig requiem pour un roi vierge* que Hans Jürgen Syberberg découvrit un document qui allait lui permettre de proposer un nouvel éclairage de son héros en réalisant un second film : *Le cuisinier de Ludwig* [1].

D'une part, donc, un document : *Les mémoires d'un officier de bouche à la cour du roi Louis II de Bavière*, publié en 1953 dans l'indifférence générale, par l'ex-cuisinier de Ludwig, Théodore Hierneis, alors âgé de 84 ans. Un texte né de la mémorisation d'une multitude d'événements, où la vie quotidienne et l'histoire se rejoignent. Ludwig vu des cuisines, saisi par un regard à la fois fasciné et lucide.

D'autre part, un décor : celui des châteaux et des huttes, étapes des perpétuelles allées et venues du « roi fou » qui, à la fin de sa vie, avait fait de sa province de Bavière un ghetto où il reconstituait le faste de la monarchie, d'après son modèle idéal, Louis XIV. La théâtralisation du pouvoir, à défaut de son exercice. Pour articuler ces deux éléments : un acteur, incarnation de l'auteur du mémoire et véhicule de son texte, et en même temps embrayeur de la fiction qu'il organise scéniquement, désignant les lieux, reconnaissant les objets, mettant en scène les personnages historiques, centrant le récit sur Ludwig, toujours présent comme référence sans être jamais figuré. L'acteur devient lieu de rencontre entre le texte et la mise en scène, serviteur fidèle de l'un et de l'autre.

L'énonciation, l'articulation dialectique du décor (du lieu, du terrain), et de la parole (le texte, l'énoncé), est continuellement dirigée, par le porteur de cette parole (l'acteur), vers le hors-champ, c'est-à-dire vers les spectateurs, interlocuteurs désignés de la fiction.

La confrontation entre le texte et le décor, cette réintroduction du texte (témoignage historique) dans les lieux historiques de son élaboration, fait du *Cuisinier de Ludwig* un film écrit à l'intérieur de l'histoire d'un point de vue qui s'oppose radicalement à toute écriture officielle. Opposition rendue dans la fiction même (le récit de l'acteur est suspendu quand il rencontre l'histoire officielle personnifiée par un guide commentant la visite du château pour un groupe de touristes).

A partir d'un discours aliéné mystifié (celui d'un domestique, l'auteur du mémoire, fasciné par l'image du pouvoir et possédé par l'ambition de s'élever dans la hiérarchie), on obtient, grâce à une juste combinaison énoncé-porteur-terrain, une démystification de l'histoire.

Cette « combinaison » entre les trois éléments (*cf. Qui dit quoi mais où et quand*, Serge Daney, *Cahiers* n° 250) détermine la place mais aussi le rôle du spectateur, à la fois interlocuteur privilégié pris à témoin, mais restant toujours distancié, critique, par l'impossibilité d'une quelconque identification.

Ajoutons que dans la version française la superposition d'une traduction sonore (une voix de femme, un peu rauque, au léger accent germanique) ajoute encore au plaisir du jeu dialectique entre image et parole.

Jean-René HULEU.

1. *Prix de la critique au Festival de Toulon.*

ACTION CULTURELLE ET ORDRE MORAL

Entretien avec Pierre Gaudibert

Cet entretien avec Pierre Gaudibert a été réalisé il y a déjà plusieurs mois, à l'occasion de la sortie de son livre De l'ordre moral **(collection « Enjeux », Casterman). Depuis les événements se sont succédé, en modifiant sensiblement l'analyse de la conjoncture idéologique qui était faite alors. Depuis, le discours trop brutal de Druon a semble-t-il été balayé, disqualifié, en tenant compte des modifications importantes qui se sont opérées dans la classe politique au pouvoir. Mais cet ordre moral n'a pas pour autant disparu de la scène idéologique actuelle. C'est le mode d'apparition de ce discours qui se transforme, dans le sens de la ruse, c'est l'ordre moral non officiel qui gagne du terrain, c'est la mode rétro qui tente de constituer le discours cohérent de la bourgeoisie sur l'histoire, le sexe — le discours de Druon comme celui de Royer était trop puritain — sur la mémoire nationale.**

Il semble aussi que les problèmes abordés dans la seconde partie de cet entretien sont toujours d'actualité, en ce sens qu'ils structurent les débats constitutifs de la question du front culturel. Que le lecteur lise les contradictions entre Pierre Gaudibert et nous comme le reflet symptomatique des questions qui se discutent entre les diverses tendances qui sont partie prenante, à un titre ou à un autre, du projet de front culturel.

S.T.

Cahiers : *La première question que nous voulions poser se place sur le terrain de la conjoncture, la notion de* conjoncture *que tu prends en compte surtout dans la deuxième partie du livre ; disons la partie actuelle, si on met de côté la partie historique du livre. Comment est-ce que tu situes la contradiction entre, d'une part le discours central que tu décris, le discours répressif de l'ordre moral (Druon), et, d'autre part, tout ce qui, depuis une dizaine d'années, depuis les années 60, constitue la politique culturelle « libérale », avec Malraux comme phase d'apogée ?*

Gaudibert : La coexistence est contradictoire, du moins c'est comme ça qu'elle nous apparait empiriquement : coexistence, d'une part entre un discours répressif et régressif, et, d'autre part, un appareil d'animation et de participation dont l'idéologie est celle du capitalisme moderniste. Je vois deux types de contradictions : *d'abord une contradiction entre le court terme et le long terme,* c'est-à-dire que je pense que la phase répressive d'ordre moral est une phase de coup

d'arrêt nostalgique, qui ne correspond pas au développement du mode de production capitaliste. A long terme, comme effet de ce développement, je vois plutôt les tendances à la permissivité telles qu'elles sont exprimées dans certains pays, par exemple dans le cadre du capitalisme avancé de type suédois. Cette contradiction semble très liée à notre conjoncture, à la politique française, reflétant la situation du capitalisme français : contradiction entre deux fractions, une fraction archaïque, traditionnelle de la bourgeoisie, et la fraction moderniste, grande bourgeoisie monopoliste. Mais la spécificité de la conjoncture française, c'est peut-être l'accent mis sur la tentative de réunifier, sous l'hégémonie de la grande bourgeoisie, non seulement la bourgeoisie traditionnelle, mais aussi les couches influencées par l'idéologie traditionnelle de la petite bourgeoisie, y compris certains milieux populaires.

Ces contradictions, nées dans les différents stades de développement économique entre les diverses fractions de la bourgeoisie, se reflètent au niveau d'une conjoncture politique par *les contradictions internes de la classe politique dominante.* C'est-à-dire que depuis mai-juin 1973, il y a un discours d'ordre moral qui est officiel, mais qui n'est pas exactement homogène dans tous les secteurs : par exemple, on peut remarquer qu'au niveau de l'Education Nationale, avec Fontanet, il y a toujours un discours relativement moderniste qui est tenu, alors que celui de toute une série de Ministères est un discours d'ordre moral, particulièrement à travers Malaud, Galley, Royer, Druon, Marcellin. Pour résumer, en même temps que Druon faisait son discours sur l'ordre moral, le pouvoir construisait le plateau Beaubourg. D'un côté, on constitue, en chasse gardée présidentielle, des secteurs privilégiés de prestige international, de l'autre on donne des avertissements et on menace de réprimer tout ce qui, dans la culture, se fait contre la bourgeoisie et l'Etat.

Ceci devient intéressant quand on analyse comment ces deux politiques se juxtaposent, parce que ce discours d'ordre moral ne peut pas stopper toutes les pratiques produites durant l'époque antérieure, au cours de laquelle se mettait en place l'appareil d'Etat culturel. Par conséquent, il est évident que, par exemple, le discours de Druon n'a eu presque aucun effet sur les déterminations du budget 1974 des Affaires culturelles, car il était préparé avant sa venue au Ministère. Il a pu jouer pour la Comédie-Française ou pour l'Opéra, mais un grand nombre de situations acquises dans les répartitions budgétaires ont été maintenues.

Cahiers : *Si bien que l'on peut dire qu'il y a, parallèlement, deux politiques d'action culturelle qui sont maintenues : l'une au niveau officiel des discours et l'autre au niveau des pratiques et qui n'est pas encore corrigée par la première.*

Gaudibert : C'est exact. Et cela suivant les clientèles, les publics et donc les milieux sociaux auxquels elle s'adresse. C'est ce qui m'est apparu le plus fort avec la politique du plateau Beaubourg qui vise justement à récupérer l'avant-garde, les « artistes d'avant-garde » coupés de tout réel souci populaire, quelles que soient les déclarations d'intention.

Cahiers : *Mais qu'est-ce que donnerait un discours d'ordre moral en actes, c'est-à-dire avec des pratiques ? Comment se mettrait-il en place localement, dans les communes, dans les centres culturels existants ?*

Gaudibert : Nous avons déjà pu voir certains effets avec l'accentuation de la politique répressive de certaines Municipalités réactionnaires et de certains notables locaux qui ont pris le discours de Druon comme un *encouragement.* Il y a eu les cas de Boulogne, d'Angers, de Chelles, etc. On pourrait les énumérer et cela correspond à des pratiques déjà anciennes de fermeture, de licenciements ou de restrictions de subventions qui se font localement, ponctuellement et qui

entraînent des luttes locales souvent étouffées. Je prends par exemple le cas de la situation du Creusot : on est dans une situation d'attente puisque l'ancienne direction a été éliminée. Il y a donc provisoirement une gestion qui essaie de garder la même ligne, mais il n'y a pas de décision au niveau de la ville, ni au niveau du Ministère des Affaires culturelles. Mais on ne peut pas dire non plus qu'il y ait une bataille qui se livre dans toute la ville.

Cahiers : *Est-ce que tu envisages qu'il y ait une situation cohérente qui se développe, c'est-à-dire que le discours d'ordre moral soit institué partout ?*

Gaudibert : Non, je pense qu'il est impossible d'avoir un développement linéaire de ce type, c'est-à-dire que la tendance « ordre moral » l'emporterait non seulement au niveau des discours, mais aussi au niveau de la liquidation de l'action culturelle. Par exemple, cela remettrait en cause le rapport de forces qui existe entre le bloc au pouvoir et les forces de l'Union de la Gauche, ce que la bourgeoisie n'est pas capable d'assumer réellement. Le P.C.F., qui a énormément de pouvoir sur ce terrain grâce entre autres à sa gestion de Municipalités, n'accepterait pas de renoncer à ce pouvoir. Mais du côté du pouvoir il n'y a plus de politique *dynamique* de l'action culturelle.

Cahiers : *Cela reviendrait donc à une solution de compromis, avec un approfondissement de la coexistence entre deux discours et deux pratiques différenciées ?*

Gaudibert : Pour le pouvoir, il me semble qu'il y ait d'une part des échéances de type électoral, ce qui est visible ; mais il doit aussi faire face à cette crise qu'on appelle crise culturelle, dont la bourgeoisie a pris conscience avec le traumatisme de mai 1968. Double problème d'hégémonie politique et idéologique que la bourgeoisie n'est plus en état de résoudre.

Cahiers : *C'est une politique extrêmement défensive, beaucoup plus qu'à l'époque où Chaban-Delmas était au gouvernement, par exemple. C'est peut-être ce qu'il y a de nouveau, car la double nature de la politique culturelle de la bourgeoisie existait bien avant la venue de Druon, bien avant que le discours d'ordre moral soit explicite.*

Gaudibert : Il y avait déjà les deux conceptions de la politique culturelle de la bourgeoisie qui s'affrontaient. Ce qui s'est passé de nouveau, c'est l'institutionnalisation et l'officialisation de l'une d'elles, l'« ordre moral », ceci étant lié aux positions de plus en plus défensives de la bourgeoisie, qui n'a plus précisément de capacité idéologique lui permettant d'accepter une partie des risques culturels, dans l'intention de stabiliser ses contradictions à long terme, dans un mouvement d'ensemble.

Ce qui me frappe par rapport à cette évolution, c'est l'attitude du Ministère face aux conflits locaux. Il y a eu une première période qui correspond en gros à l'ère Malraux, où il y avait souvent intervention des Affaires culturelles au profit des animateurs contre les pouvoirs locaux, y compris des élus U.D.R. locaux, ce qui était assez frappant. Puis il y a eu une période après 1968, où l'Etat s'est retiré pour laisser face à face les partenaires, ce qui voulait dire laisser s'instaurer un rapport de forces tout à fait inégal ; la troisième période, nous y sommes, c'est celle où le Ministère encourage les municipalités.

Cahiers : *Est-ce que, selon toi, cette nouvelle situation déplace le terrain par rapport à la critique de la culture dominante, la critique de l'appareil culturel d'Etat ? Est-ce que l'accentuation de la répression annoncée par les dis-*

cours d'ordre moral justifie une mobilisation plus large, du genre « lutte pour la liberté d'expression et de création », en mettant de côté, plus ou moins provisoirement, les critiques envers l'appareil lui-même, qui, lui, reste en place ?

Gaudibert : Je pense que dans des cas extrêmes, cela peut permettre des mobilisations plus larges, sur la *censure* par exemple, mais que pour l'essentiel, ça rend simplement plus difficile une lutte contradictoire qui doit à la fois, d'une manière toujours plus difficile, dénoncer l'appareil comme appareil idéologique de la bourgeoisie et montrer en même temps que cet appareil peut lui-même être victime de la politique d'une autre fraction de la bourgeoisie. C'est donc une lutte qui se complique, mais si on aboutit à des simplifications du type « combat pour la liberté d'expression », on fait de nouveau des rassemblements de mécontents, comme cela se fait sur le front politique, sans que cela fasse avancer les mouvements en lutte sur la nature de la politique répressive du pouvoir. L'appel à la liberté d'expression a montré que c'était illusoire, parce qu'on confondait alors *liberté d'expression* et *restrictions ou censure économiques*. Défendre la simple liberté d'expression comme un droit formel, c'est déjà une position très simpliste par rapport à l'analyse même des contraintes financières qui pèsent sur la liberté d'expression. Et en fait, ce qui était en jeu dans le conflit avec Druon, ce n'était pas la liberté d'expression, parce qu'il s'est empressé de dire qu'elle continuait d'exister, qu'il la proclamait et la défendait, mais c'était la liberté de subventions, c'est-à-dire le droit d'exprimer des opinions contraires à celles du pouvoir, tout en recevant quelques encouragements financiers de ce même pouvoir. Ce qui est autre chose que la simple liberté d'expression, parce que la thèse de Druon, je l'ai citée à travers son livre *L'Avenir en désarroi*, c'est que des écrivains « anarchistes » tel Genêt avaient le droit de s'exprimer : ils sont libres, mais ce qui est refusé, c'est que l'Etat les aide à s'exprimer. Donc, sur les questions de liberté d'expression, il faut éviter de faire des rassemblements qui ne mobilisent que provisoirement, mais qui, à mon avis, ne font pas avancer une analyse plus radicale.

Cahiers : *Il y a plusieurs types de rassemblements, entre autres celui que tente le P.C.F., rassemblement antimonopoliste, des démocrates antifascistes, disons rassemblement des mécontents, des victimes et des gens menacés, qui mettent entre parenthèses les analyses des conflits de classe. Evidemment, si on souligne trop l'aspect « ordre moral », donc préfascisme, on est un peu tenté de reprendre ce schéma défensif. Et dans le champ politique lui-même, parallèlement à la montée du discours d'ordre moral, il y a la remontée du discours de Chaban-Delmas, du discours participationniste, moderniste, qui lui est liée. Alors, comment analyser ces deux politiques du point de vue des objectifs révolutionnaires en France, en prenant comme terrain l'appareil culturel, où le problème peut se poser de façon plus sensible que dans d'autres secteurs, où les appareils sont plus solides ?*

Gaudibert : C'est d'autant plus sensible en ce moment qu'il y a une série de gens qui ne sont peut-être pas des militants, mais qui sont dans les franges du militantisme, qui ont une vision pessimiste, du fait de l'expérience du Chili, et qui voient, victoire de la gauche ou pas, de toute façon un processus de fascisation se mettre en place. Et, quand on discute, des gens le vivent comme une menace à l'horizon. Et pour que des gens vivent ce problème de cette manière-là, il faut donc que la conscience de la fascisation possible soit présente. C'est-à-dire que même si le discours de l'ordre moral est toujours défensif, ce caractère défensif et autoritariste pourrait s'accentuer à court ou moyen terme. L'ordre moral peut être bref et de nouveau céder au courant « nouvelle société » à la Chaban-Delmas, ou être le symptôme d'une tentative de fascisation.

Cahiers : *Il y a une chose qui nous a frappé en lisant le livre, c'est que le dernier chapitre, « Le Pari », est, en revanche, très optimiste.*

Gaudibert : Je crois que les analyses optimistes à long terme sont envisageables, car à travers cette crise généralisée du capitalisme, il apparaît une crise profonde du *mode de vie :* c'est ce qu'on a essayé d'appeler « crise culturelle », au sens très large, qui dépasse le front culturel et artistique, et de cette crise naît sans doute un espoir. Disons que, quels que soient les barrages qui sont mis en place, celui un peu illusoire de l'ordre moral, ou ceux plus réels d'une nouvelle fascisation, ce sont quand même des barrages provisoires par rapport au terrain où la crise continue souterrainement de s'approfondir, au niveau des esprits, de la sensibilité. Cela, je le vois difficilement enrayable, et c'est là que je suis optimiste. Je pense que même si on donnait un coup d'arrêt à l'ensemble de l'appareil d'action culturelle, ou à l'ensemble de la presse *underground*, ou à l'ensemble de ces thèmes de contestation qui, confusément, contradictoirement, agissent sur les gens, cela n'empêcherait pas une insatisfaction croissante et la remise en question des finalités du système capitaliste. C'est que puisqu'il y a crise, avec des contradictions qui l'exacerbent — nos analyses concordent sur le fait qu'il y a crise — elle n'est pas enrayable par la répression, ni par une nouvelle idéologie sur mesure : c'est de là que je tire mon optimisme.

Parce que la grande différence entre un discours d'ordre moral aujourd'hui et celui de Mac-Mahon ou de Pétain, c'est que ces derniers ont relativement « marché », alors que celui d'aujourd'hui, on ne peut pas dire qu'il fonctionne vraiment.

Cahiers : *La différence qualitative entre les trois périodes que tu désignes, et c'est ce qui ressort de ton livre, c'est que la bourgeoisie est acculée à la défensive et qu'elle n'est plus en mesure de produire une nouvelle idéologie unifiante, réconciliatrice et mobilisatrice.*

Gaudibert : C'est exact. Elle se réfugie dans le ressassement de vieux discours auxquels presque personne ne croit et qui, de toute façon, ne sont pas des discours unifiants. La différence avec Pétain, c'est qu'à l'époque, la bourgeoisie avait vraiment une revanche à prendre ; c'était, après la défaite du Front Populaire, la revanche de la droite triomphante, de la droite insolente et forte. Aujourd'hui, le discours de la droite n'est pas un discours triomphant ; même le discours du type Druon est sans doute plus destiné à la petite bourgeoisie traditionnelle qu'à la bourgeoisie elle-même, parce qu'au niveau du discours, Druon reste assez isolé dans la bourgeoisie. Il faut souligner, c'est une chose que je n'ai pas assez faite dans mon parallèle entre les trois périodes historiques, la différence qualitative dont tu parlais : il n'y a pas eu cette fois de défaite fondamentale ni de revanche fondamentale, ce qui explique aussi que le discours d'ordre moral ne soit pas un discours qui, en quelque sorte, coiffe une pratique répressive fortement cohérente ; ce qui explique qu'il y ait partout des failles, et qu'il n'y ait pas homogénéité entre une politique et un discours.

Cahiers : *Tu cites, dans la liste des appareils sur lesquels s'appuyait le discours d'ordre moral dans les trois périodes historiques, l'appareil religieux et la famille. Il ne reste plus que la famille d'après ton analyse, les autres appareils étant en crise profonde, grave. En dehors des appareils d'Etat directement répressifs comme l'armée, la famille est peut-être l'appareil idéologique qui tient le mieux, malgré la crise idéologique ?*

Gaudibert : Au sujet de la famille, il faut nuancer, car c'est là que, les uns et les autres, nous manquons d'instruments d'analyse. Dans un milieu déterminé (intelligentsia petite-bourgeoise), que nous connaissons bien, la famille est en crise profondément. Mais je me demande si dans d'autres milieux plus ou moins traditionnels de la bourgeoisie, de la petite bourgeoisie et des milieux populaires, elle n'est pas encore une des valeurs qui fonctionnent, un refuge.

Cahiers : *A notre avis, il y a un instrument d'analyse pour essayer d'apprécier la crise de la famille, c'est l'analyse des rapports sociaux, des rapports de production, de leur évolution. Il est évident, par exemple, qu'au niveau économique, la famille a été complètement transformée par le travail des femmes, et cela pose des problèmes très sérieux à l'appareil familial, à sa survie en tant qu'appareil idéologique rodé et tournant sur lui-même.*

Gaudibert : Oui, mais la crise à laquelle tu te réfères, c'est déjà la crise qu'analysait Marx dans le Manifeste, c'est-à-dire le fait que le capitalisme détruisait la famille. Mais à cette analyse, il faut ajouter celle du P.C.F. qui dit qu'il faut *réaliser* la famille, comme contre-valeur face à la destruction due au capitalisme, qui, en dernière analyse, défend le principe de la famille. Dans la couche sociale dont je parlais, ce n'est pas au premier type de crise que je faisais référence, mais à celle qui aboutit à la remise en cause de la famille en tant que telle. Donc, le mot *crise* a des sens différents suivant les couches sociales et les options idéologiques.

Cahiers : *C'est le mode d'apparition de la crise de la famille qui pose des problèmes, car l'appareil familial est aussi et surtout le lieu où se répercutent d'autres crises idéologiques : problèmes de l'avortement, de l'école, de l'armée. Le principal symptôme de la crise de la famille, historiquement apparu après mai 1968, tourne autour des problèmes de la révolte sexuelle des jeunes, de la recherche d'une nouvelle morale sexuelle. Mais nous avons du mal à imaginer comment cette crise sexuelle peut se répercuter sur l'ensemble de l'appareil familial, et dans toutes les couches sociales, car cette révolte idéologique n'apparaît pas simultanément ni sur le même mode dans tous les milieux sociaux. Le problème qui se pose à tous les révolutionnaires, est bien de trouver une alternative à la morale bourgeoise. Est-ce que la notion de* morale prolétarienne *a un sens aujourd'hui, est-ce que le collectivisme a un sens, y compris dans la remise en cause de la famille ?*

Gaudibert : De plus, dans les milieux traditionnels, dans certains milieux populaires et dans ceux de la petite bourgeoisie, la famille est encore ressentie comme quelque chose de menacé, traversé par des courants désagrégateurs, et en général, le désir de la reconstituer, de l'affermir, de la préserver est plus fort que celui de chercher de nouvelles solutions, autres que la famille. C'est une chose qui me frappe, qui fait que justement je m'intéresse au problème des classes moyennes. Je pense que l'on ne peut pas s'adresser aux milieux paysans et ouvriers de la même manière qu'à la petite bourgeoisie. Je pense à un problème très précis, à propos duquel j'ai eu récemment des discussions ; c'est au sujet de Bellmer. Voilà un exemple type de peinture surréaliste qui présente une érotisation maximum du corps, dont on peut se servir pour une approche subversive du sexe contre les concepts de corps-instrument de production, donc contre le travail, etc. Je pense que populariser Bellmer dans un milieu petit-bourgeois en crise, c'est le faire avancer. Mais inversement, je n'irai pas faire ce travail avec Bellmer en Corrèze, ou chez les ouvriers, ou les dockers. Donc les remises en question fondamentales de la sexualité et de la famille sont limitées pour le moment à certaines couches sociales. Peut-être sommes-nous en désaccord là-dessus ?

Cahiers : *Nous n'avons pas particulièrement travaillé la question, mais personnellement, je ne pense pas que ce que tu poses comme type de contestation autour du corps, de la sexualité, soit un exemple assimilable par les couches populaires. Il y a un type de révolte qui peut très bien n'être spécifique qu'à certaines couches, comme il y a des problématiques qui n'appartiennent qu'à certains milieux sociaux, ce qui ne les rend pas condamnables en tant que telles. Simplement, la question qui nous préoccupe, c'est de tenter une approche populaire de ces problèmes. Il faudrait faire des enquêtes auprès des jeunes ouvriers des chantiers navals, par exemple, ou dans les grands ensembles de banlieue. Les questions sexuelles, liées à celles de la famille, ne sont pas étrangères à la vie quotidienne des masses.*

Gaudibert : Oui, mais il semble qu'il y ait plusieurs stratégies, même si des points de convergence apparaissent maintenant sur des problèmes comme l'avortement, par exemple. Mais si tu prends un problème comme l'homosexualité, toutes les divergences apparaissent. Or pour de nombreux petits-bourgeois, l'homosexualité et sa répression constituent un problème réel, un axe de lutte. Il faut toujours faire ce travail de différenciation selon les couches sociales qui sont en mouvement sur tel ou tel thème de lutte culturelle.

Cahiers : *Mais dans ton livre, tous les thèmes de révolte que tu énumères, et cela fait une assez longue liste, que tu ranges dans ce que tu appelles* « la révolutionnarisation culturelle », *sont essentiellement des thèmes de révolte spécifiquement liés à la petite bourgeoisie. Et la question qu'on se pose — et c'est aussi la question que tu poses aux marxistes — c'est de savoir ce qu'il y a de positif dans ces révoltes, du point de vue de la lutte pour une société collectiviste, une société socialiste ? Donc essayer de dépasser le stade de l'énumération, pour passer au stade de l'organisation, de la hiérarchie entre ces révoltes.*

Gaudibert : Moi, je dirais que nous en sommes seulement à la phase expérimentale, du point de vue de la construction de modèles de vie commune, de vie collective, d'élaboration des rapports humains, qui seront ensuite à réinsérer dans des expériences socialistes. Nous en sommes à une phase de tâtonnement. Je prends un exemple qui m'a frappé quand je suis allé voir les « communes » dans l'Ouest du Canada, dans la région de Vancouver, communautés sur le modèle des communautés américaines du Pacifique. Là, les gens qui s'engagent dans les communautés, en découvrant que ces communautés peuvent souvent échouer au bout de deux ans, essaient d'expliquer ces échecs. Mais ils ont essayé de renverser un peu les choses ; c'est-à-dire qu'ils disent que si vous vivez la dissolution de la communauté comme un échec, c'est que vous aviez réinvesti dans la communauté les attentes du modèle familial. La communauté, c'est une nouvelle forme de vie collective qui, nécessairement et positivement, doit être éphémère. Il faut que les individus soient capables d'assumer ces rythmes de rupture. Voilà un type d'expérimentation assez extrême. Mais il est difficile de savoir si cela va dans un sens qui sera généralisable, universalisable avec un projet socialiste, ou si ce sont des aberrations éphémères, contraires aux possibilités, disons aux limites posées par la psychanalyse. En ce moment on assiste aux U.S.A. et au Canada à des éclatements de communes au profit de la reconstitution de couples. Il est difficile de le savoir maintenant avec les instruments dont nous disposons. Mais je suis d'accord avec toi pour dire que les problèmes ne se résument pas à la seule révolte. A travers elle, il y a des choses qui sont en train de se faire, de se passer, et qui sont déjà des pratiques autres ; mais savoir distinguer dans ces pratiques, les trier, c'est autre chose.

Cahiers : *Ce qui nous frappe aussi dans ton livre, c'est que tu poses trois séries de questions, à la fin, aux marxistes et aux politiques d'une part, aux psychana-*

lystes d'autre part, et d'un autre côté aux « anarcho-désirants », et que ces questions, et leurs destinataires, sont mis sur le même plan : comme si ces questions avaient le même enjeu, comme si dans chaque série il pouvait y avoir, également, *des erreurs et des points justes, sans hiérarchie de leurs effets ; n'est-ce pas une sorte d'aplatissement ?*

Gaudibert : C'est une critique juste, mais il faut dire que cela vient de ce que ma position d'aujourd'hui est une position d'interrogation sur les possibilités de l'analyse marxiste, et de ce que vous appelleriez l'*idéologie prolétarienne* pour avancer sur ce terrain spécifique de la crise culturelle et idéologique. Est-elle en mesure de répondre à toutes les interrogations et contestations en cours, à toutes les luttes culturelles qui se greffent sur la crise du capitalisme ?

Cahiers : *Est-ce qu'on n'en est pas à une phase de* capitalisation *de la révolte idéologique ? Je pense que sur le terrain de la lutte des femmes, de la lutte pour l'avortement, de la lutte sur les problèmes sexuels, la révolte idéologique est profonde dans les masses. Et les organisations spécifiques ont raison de se constituer sur ces thèmes. Mais le problème demeure de savoir si ces organisations spécifiques se pensent comme le lieu de cette capitalisation politique, idéologique de la révolte. Mon point de vue est que souvent les mouvements spécifiques font faillite sur ce problème, parce qu'ils refusent de se penser comme* mouvement d'ensemble, *comme mouvement à direction, si tu veux. Parce que la question de la direction est mal posée, en termes d'anti-autoritarisme, l'anti-autoritarisme qui était justifié en mai 1968 face à l'autorité bourgeoise inébranlée. Il faut tenter de poser la question de la direction des luttes, autrement qu'en terme de bureaucratie d'une part, de « ralbol des chefs » d'autre part.*

Parallèlement, la plupart des mouvements politiques ont des réponses inopérantes, dogmatiques, stéréotypées sur les questions posées par les mouvements de révolte. La question de la direction n'est posée la plupart du temps qu'en terme de monopole, sans penser à la participation au mouvement de la révolte même, et cela donne la situation où nous sommes en 1974.

Gaudibert : Mais capitaliser, ce n'est pas encore diriger. Il faut d'abord mettre en commun, puis il faut unifier, mais c'est très lent. Il faut d'abord une mise en commun, et je ne pense pas que ce travail soit encore effectué. Ce qui m'a frappé dans les discussions au stage d'Avignon, c'est qu'il y avait, à cause de la présence massive de la tendance maoïste, un antispontanéisme qui me paraît être encore une manière de refuser le *front culturel*. Parce que dans ce travail de *remue-ménage* dont je parle dans le livre, mais qui se poursuit souterrainement depuis longtemps, tu as des anarchistes qui y participent, qui ont mené des luttes ; il existe une multitude de groupes minuscules qui travaillent dans ce sens-là, qui travaillaient déjà avant-guerre. Or, dans ce type de front, ils devraient être partie prenante ; c'est peut-être un fantasme contradictoire d'une articulation marxiste et libertaire en même temps. Mais j'ai peur que pour vous, ce courant ne soit pas inclus dans le front, dans l'état actuel des choses. Or, faire un *front culturel* où on n'arrive pas à faire travailler aussi des gens qui se réclament d'une autre idéologie que la vôtre, ça me paraît un peu dérisoire. Donc, je serais plutôt tenté de dire que la période expérimentale, flottante, où les tentatives se font « tous azimuts », n'est peut-être pas encore terminée, et de loin.

Cahiers : *D'accord, mais quelle est la sanction, qui décide en dernière analyse ? C'est la question que nous, intellectuels, refusons de trancher. Moi, je pense que c'est le mouvement populaire, le mouvement des luttes qui tranche, le mouvement des Lip, de Cerisay, où il y a des choses qui se font, qui vont trancher. Si nous refusons de voir comment, dans les luttes populaires, la classe ouvrière tente de s'emparer de ces questions, d'en éliminer certaines, d'en choisir d'autres grâce*

à l'expérimentation, cela revient à faire de nous les « ingénieurs des âmes », comme disait Staline, ce qui serait désastreux. Il faut donc faire un travail d'enquête sur la manière dont les masses vivent les rapports sociaux capitalistes, et la façon spécifique dont elles résistent.

Gaudibert : Je crois que c'est une chose que l'on peut faire, mais cela ne rejoint pas tous les problèmes de la remise en question et de la révolte de la petite bourgeoisie. J'ai pris cet exemple de l'homosexualité, par opposition à celui de l'avortement. Pour ce dernier, nous voyons très bien que ça avance dans une lutte comme celle de Lip, mais pour l'homosexualité, est-ce que ce sont les masses populaires qui vont actuellement trancher ? Je ne pense pas que l'on puisse raisonner comme ça. Qu'est-ce que cela voudrait dire ?

Cahiers : *Déterminer l'enjeu de la lutte contre la répression des minorités sexuelles opprimées est une chose assez complexe ; si la petite bourgeoisie est capable de porter cette question, de la mettre sur le terrain de la lutte idéologique, de la lutte pratique aussi, on peut se demander, en revanche, si elle est capable de hiérarchiser cet enjeu, cette lutte par rapport à d'autres luttes idéologiques et politiques: Et le mouvement populaire — même s'il n'a pas de réponse explicite sur cette question de la sexualité, car c'est tout de même une question très refoulée, c'est le cas de le dire, y compris dans les masses populaires — est seul capable de replacer cette question dans un système de questions plus larges, plus accessibles ; disons que le mouvement populaire est seul capable de socialiser cette question. Autrement, cela revient à constituer des domaines réservés à la petite bourgeoisie, cela revient à dire qu'il y a des problèmes qui lui sont spécifiques et qu'elle essaiera de régler dans le cadre des rapports sociaux actuels. Qu'elle pourra, à la limite, réformer l'ordre capitaliste sur ces questions, auxquelles la classe ouvrière et donc la révolution demeureraient, elles, étrangères.*

Gaudibert : La classe ouvrière, même quand elle lutte, même lorsqu'elle avance des pratiques nouvelles, est toujours sous l'influence, par exemple, de la petite bourgeoisie, y compris sur ces problèmes de morale sexuelle. Or tu lui donnes un pouvoir décisif qui suppose qu'elle échapperait pratiquement au conditionnement de l'idéologie bourgeoise dans ces domaines-là, c'est-à-dire la morale familiale, la morale sexuelle bourgeoise...

Pour moi, il y a contradiction entre deux types de hiérarchie : la hiérarchie du rassemblement des luttes anticapitalistes, à l'heure actuelle, luttes qu'il faut intensifier et, d'autre part, le travail qu'opère, au sein de ces luttes, la petite bourgeoisie pour proposer des modèles peut-être généralisables dans un cadre socialiste. Il y a contradiction, dans la mesure où je pense qu'une des matrices de base de tous les socialismes autoritaires que nous avons connus jusqu'à présent, c'est le maintien ou le rétablissement, le renforcement de la structure familiale. Donc, si tu veux, on peut très bien dire que certains problèmes ne sont pas essentiels, par rapport à une hiérarchie actuelle des luttes, tout en pensant que cela peut très bien devenir *le problème essentiel pour demain.* Et si tu ne le poses pas aujourd'hui, on te dira, demain, qu'il ne faut pas le poser encore, car il n'est pas perceptible pour les larges masses. C'est bien ce qui s'est passé en U.R.S.S., où on a pu rétablir la famille patriarcale et autoritaire, justement parce que la révolution sexuelle qui s'était amorcée n'avait pas été suffisamment loin, ni avant, ni pendant, ni après la révolution.

Cahiers : *Mais est-ce qu'il n'existe pas le danger de faire de la petite bourgeoisie une sorte de laboratoire, coupé des luttes d'aujourd'hui, qui se contenterait de faire des expérimentations sur ces pratiques nouvelles dont nous parlons ?*

Gaudibert : Le problème est de savoir quel rôle jouent, aujourd'hui, les classes moyennes dans la lutte révolutionnaire. Je reconnais que la formulation que je donne peut aller dans le sens d'une autonomisation de ces luttes de sape, de désagrégation et d'expérimentation. Mais, inversement, je trouve que votre position consistant à ramener tout de suite à la hiérarchisation des luttes présentes, mène à l'effet inverse d'étouffement, à la limite de stérilisation.

Cahiers : *Je voudrais poser le problème du point de vue de la temporalité. Il se peut qu'il y ait une temporalité idéologique de la transformation, de la lutte contre l'idéologie bourgeoise, de l'instauration d'une autre idéologie, en lutte, mais les marxistes n'ont pas décrété que cela se passait à huis clos, en dehors du combat politique. La temporalité peut très bien être longue, s'étaler sur des générations, mais il ne faut pas oublier que l'ennemi, la bourgeoisie, a aussi sa temporalité, c'est-à-dire qu'elle vit les problèmes idéologiques, les crises, du point de vue du* pouvoir *à conserver, en essayant de contenir cette crise dans le cadre de ses rapports de domination. De même, les forces de la gauche traditionnelle, et particulièrement les révisionnistes, essaient de capitaliser les divers mouvements de révolte dans le cadre de leur programme de rechange : on voit très bien par rapport aux mouvements de la jeunesse, au mouvement lycéen et étudiant, ils commencent à avoir des attitudes beaucoup moins répressives qu'auparavant, qu'ils sont prêts à accepter des concessions sur le plan idéologique, à condition que leur stratégie politique serve de cadre général de référence pour un changement général : Programme Commun, Unité Populaire... Ta position sur les problèmes idéologiques revient à faire de nous des laborantins de l'idéologie, alors que nous avons aussi à prendre des responsabilités par rapport aux enjeux politiques que nous fixe la conjoncture. Il me semble donc que les militants politiques organisés n'ont pas tort de penser en terme de campagnes idéologiques, d'urgence politique, de soutien et de participation aux luttes populaires.*

Il n'est pas totalement illusoire de la part de la petite bourgeoisie intellectuelle d'espérer, de souhaiter que le prolétariat puisse la reconnaître en tant que classe porteuse de ces questions. Je pense que c'est là un fantasme constant, un désir de se faire reconnaître par le prolétariat comme fraction progressiste des couches moyennes et alliées, portant avec elle un système de questions et des embryons de réponses, parallèlement à la fraction réactionnaire de la petite bourgeoisie qui essaie de se faire admettre par la grande bourgeoisie comme une fraction du pouvoir bourgeois. Cela pose un sérieux problème pour l'analyse de classe.

Gaudibert : C'est même un problème politique fondamental. Il est sûr qu'à travers les luttes culturelles dont nous parlons, il y a une tentative d'autonomisation de la petite bourgeoisie, soit moderniste, soit en rupture, qui effectivement ne veut pas accepter son rôle traditionnel dans l'alliance avec le prolétariat, c'est-à-dire la subordination.

Cahiers : *Disons que souvent elle n'accepte qu'à contrecœur cette situation de subordination. Sur cette question, quelle est ta position ?*

Gaudibert : J'accepte le principe de la direction de la classe ouvrière, donc l'alliance avec subordination, mais aussi avec conflit. Ce qui me pose problème, c'est que, très souvent dans l'histoire, les porte-parole du prolétariat sont des éléments soit issus de la petite bourgeoisie, soit des militants d'origine populaire qui deviennent des petits-bourgeois.

Cahiers : *D'accord, il doit y avoir énormément d'exemples qui te donnent raison. Mais prenons l'exemple de la Chine ; on ne peut tout de même pas dire que c'est la petite bourgeoisie qui dirige le prolétariat chinois ?*

Gaudibert : Non, cela ne se pose pas en ces termes. Je ne pense absolument pas que la petite bourgeoisie ait un rôle historique de direction révolutionnaire. La perspective la plus juste, c'est toujours d'essayer d'unifier ces luttes sous la direction de la classe ouvrière, mais c'est, aujourd'hui, une perspective souvent irréelle : que ce soit dans les partis de gauche, que ce soit dans les groupuscules d'extrême-gauche ou dans les groupes posant le problème de l'auto-organisation de la classe ouvrière, où voit-on se construire une direction prolétarienne ? C'est toujours un renvoi mythique à une direction prolétarienne à venir, même s'il y a accord verbal. Quand vous pensez, vous, en termes de direction, quand vous posez la question de ce front culturel, est-ce que ce sera la classe ouvrière, ou des porte-parole qui auront la direction ?

Cahiers : *J'ai l'impression que tu penses la direction prolétarienne comme une direction personnalisée, individualisée sous forme de personnes qui seraient des ouvriers, et qui dirigeraient. D'autre part, la question se pose d'analyser la nature, l'essence de ces petits-bourgeois intellectuels qui seraient à la direction du prolétariat : ils seraient, par leur être de classe, des petits-bourgeois, mais ils ne le seraient pas du point de vue de leur position de classe, si nous reprenons la distinction origine de classe/position de classe. Il me semble qu'il ne faut pas oublier cette distinction entre l'être de classe bourgeois (grand ou petit) de certains des membres de l'avant-garde, et les positions de classe, la ligne suivie par les membres en question. Sinon, nous tombons dans le fantasme petit-bourgeois de la direction du prolétariat conçu comme une équipe d'ouvriers à gros bras, spécialistes de la révolution.*

Mais revenons au statut de l'artiste par rapport aux luttes populaires : comment penser le statut de l'intellectuel, de l'artiste en termes de collectif, c'est-à-dire du point de vue de la construction d'un front culturel, et la participation à des tâches concrètes au niveau de la production, *de la* diffusion *des œuvres culturelles qui pensent leur insertion dans les luttes populaires ? Il y a un film, qui est sorti dernièrement,* La Villegiature, *qui pose le problème du statut de l'intellectuel dans le sens qui ne nous intéresse plus aujourd'hui : l'intellectuel est un individu qui a accumulé un savoir, un savoir académique bourgeois, et qui du jour au lendemain choisit* moralement *le camp du prolétariat, pour devenir, d'emblée, un dirigeant prolétarien ; c'est-à-dire qu'il passe d'un coup du statut d'intellectuel isolé, petit-bourgeois universitaire, au statut de dirigeant prolétarien, sans donner à personne les preuves concrètes de son changement, les preuves que sa pratique d'intellectuel va être modifiée. Je pense que c'est là une conception qui tend à disparaître en France, conception qui date du siècle dernier, où quelques grands intellectuels pouvaient faire la grandeur d'une nation. Il y a une sorte de* démocratisation *de l'intelligentsia, et il y a aussi les acquis sur les questions idéologiques : on sait que les intellectuels sont en butte à l'idéologie bourgeoise, aux appareils idéologiques bourgeois, et ont des tâches spécifiques à mener sur ce terrain. Ils ont à s'organiser, à lutter, à s'allier au prolétariat pour faire émerger le point de vue révolutionnaire dans les superstructures. Donc, à mon avis, nous pouvons envisager aujourd'hui la participation des artistes, des intellectuels, issus de la petite bourgeoisie, d'une manière collective, organisée, aux luttes populaires, à partir de tâches spécifiques concernant la culture révolutionnaire.*

Gaudibert : Bien sûr, il y a cette perspective, mais il y a une tendance à trop insister dans cette voie qui peut conduire à éliminer un certain nombre de composantes par rapport au front. Tu trouveras certainement des artistes décidés à mettre leur moyen d'expression, leur technique, leur savoir, leur savoir-faire, au service des luttes populaires, en utilisant des formes actuelles et multiples de l'Agit-prop. Mais il y a une période de *reflux* depuis l'automne 1973, par rapport à mai 1968, et dans le monde que je connais des plasticiens, il reste une minorité organisée qui pose les problèmes dans les termes où tu les poses. La plupart

maintenant, y compris ceux qui posaient les questions de l'art politique, sont plutôt dans une sorte de repli : on se retire dans notre travail, dans notre atelier, avec nos petites obsessions, pour se donner du plaisir. C'est un mouvement qui est assez fort en ce moment, et qui comprend des gens qui s'étaient avancés loin sur la scène politique et idéologique depuis mai 1968. Ceci pour dire que les formes que tu proposes, les formes de participation aux luttes populaires, ne conviennent pas à tous les types de production et d'inquiétude artistiques. Tu peux dire, par exemple, à quelqu'un de la *Jeune Peinture,* qu'il y a Lip, ou le Chili, qu'il y a les Comités de lutte Renault, il se déplacera. Mais qu'est-ce que cela représente par rapport à toute la crise du milieu culturel, des arts plastiques ? Il y a par contre des gens qui, à tort ou à raison, pensent qu'ils font une œuvre subversive à travers leurs images, ou à travers les codes qu'ils destructurent, et en travaillant dans leur milieu spécifique.

Cahiers : *Mais ne peut-on pas demander plus et mieux aux artistes que de travailler dans cette espèce d'autonomie, que de « lutter » dans leur propre pratique, en restant isolés dans leur atelier ?*

Gaudibert : Je suis d'accord, mais entre les deux extrêmes, l'artiste dans son atelier et l'artiste qui participe aux luttes populaires, il y a une masse de gens qui essaient de lutter dans leur milieu propre, avec leurs moyens, à travers leur pratique artistique.

Cahiers : *En ce qui nous concerne, les* Cahiers, *on peut dire que nous avons fait pas mal d'erreurs gauchistes : au moment où nous posions la question de la subordination aux luttes populaires, nous nous coupions du milieu où nous sommes organisés, où nous avons des contacts, c'est-à-dire le milieu de la critique et du cinéma. A l'époque où la revue rompait définitivement avec la bourgeoisie et le révisionnisme, contradictoirement, elle rompait aussi toute attache avec le milieu ; si bien que ce que nous avons fait depuis un an, et qui est quand même très positif par rapport à ce que nous faisions auparavant, est demeuré sans efficacité, ou n'a eu en tout cas qu'un très faible impact sur le milieu où nous intervenons directement. Nous sommes aujourd'hui en train de rectifier, en tenant compte du stage d'Avignon de cet été, de poser des jalons nous permettant de renouer avec la frange progressiste du milieu du cinéma, d'entretenir un débat avec les films progressistes qui se font, en tenant compte de leurs limites. S'il s'agit d'être un pas en avant, ce qui nous permet de l'être c'est de nous brancher sur ce qui se passe en dehors des cercles artistiques, sur les luttes populaires.*

Gaudibert : C'est sur l'appréciation de ce pas en avant qu'il y a problème. Par rapport à la situation dans les arts plastiques, cela me paraît prématuré, à l'heure actuelle, de poser les problèmes de la façon dont tu les poses, compte tenu de ce mouvement de reflux auquel nous assistons. Il y a même un repli sur des questions de simple conscience sociale, comme le désir de communication, le désir d'avoir des débats avec des publics, les pratiques dites d'animation. Donc parler de participation aux luttes populaires, c'est être ici dix pas en avant. Il faut recréer des liens, faire des rencontres, des débats, des discussions là-dessus, pour sensibiliser sur ces problèmes. Donc, si pour moi le front est l'objectif, je ne suis pas d'accord avec les étapes que vous envisagez. Il me semble que créer et fortifier ces liens pour les luttes spécifiques, c'est déjà énorme, même si cela vous paraît dérisoire.

Cahiers : *Il y a cependant une contradiction dans tes positions : c'est que, d'un côté, tu décris le produit de ces artistes, de ces intellectuels, comme subversif, comme participant au grand remue-ménage dont tu parles dans ton livre, et d'autre part, tu décris une sorte de reflux, un repli dans la conscience de chacun d'eux qui les met sur la défensive. Ce n'est pas clair...*

Gaudibert : La position extrême en mai 1968, dans le milieu des arts plastiques, consistait à dire : l'art, la création, ça n'a plus de sens. En ce moment, il y a un mouvement inverse, y compris pour une grande partie de ceux qui faisaient partie de l'Atelier populaire d'affiches, qui conduit à dire : il faut survivre en se faisant plaisir. Et ils sont persuadés, effectivement, que leur produit continue à avoir cette valeur subversive, cette capacité de produire un choc subversif, alors même que leur pratique est très en retrait par rapport à cette forme avancée de participation aux luttes populaires que vous préconisez. Il me semble que nous sommes dans une étape où il faut essayer de les faire communiquer sur ces problèmes, à l'intérieur de leurs pratiques, de discuter du problème de la subversion dans l'art : pour les uns, c'est faire des images qui vont dans tel sens, qui sont satiriques, politiques, critiques, etc., pour les autres il faut changer les codes, s'attaquer à la représentation. Voilà le type de débat qu'il faudrait mener à l'heure actuelle, et qui aurait une portée réelle dans ce milieu, avant de porter le niveau des pratiques et des luttes à un niveau plus avancé.

Propos recueillis par Jean-Louis Comolli et Serge Toubiana.

COURRIER

Communication d'un petit groupe en faveur de la lutte pour un front culturel révolutionnaire aux lecteurs des "Cahiers du Cinéma"

Nous, petit groupe d'étudiants, demandons à tous les lecteurs, constants ou occasionnels, directs ou indirects, des **Cahiers du Cinéma**, intéressés (ou) même non encore prêts à militer activement et pleinement pour la constitution d'un Comité pour la lutte culturelle de masse sur Angers et ses environs (le département) de prendre contact avec nous à l'adresse suivante (par lettre en premier) :

Monsieur Rémy GOURDON

La Chenvère

49810 La Poitevinière

Afin de préciser dès lors nos acquis et surtout nos lacunes de façon critique, nous vous faisons part de notre situation présente avant la « constitution » de ce Comité d'action culturelle de masse devant amorcer, continuer la lutte culturelle révolutionnaire dans le Maine-et-Loire.

— Etant, socialement, des étudiants, nous sommes actuellement coupés ou plutôt non implantés dans le mouvement ouvrier et paysan (nos contacts, à ce jour, sont nuls, ou peuvent être considérés comme tels, dans une perspective politique révolutionnaire).

— Pour l'instant notre action est limitée par la mise en route d'un Comité effectif d'action culturelle de masse (ce en quoi cette communication, espérons-le, devrait porter ses fruits, pour unifier nos efforts personnels à tous les volontaires).

— Notre nombre restreint augmente notre isolement et notre inefficacité.

— Une action culturelle de masse au niveau étudiant nous paraît actuellement utopique par le seul fait que l'unité culturelle n'existe pas, sinon à l'état d'embryon, dans les masses laborieuses ouvrières et paysannes. Tant que cette culture ne sera pas, aux yeux des étudiants, une « évidence de réalité », ils ne seront pas prêts à l'accepter. L'étudiant dans la présente société a choisi cette option « naturelle » (pour lui), se situant en marge de cette culture dite de masse, culture d'élite, de sélection, d'écrémage, de division compartimentale (c'est au moins une opinion régionale, nous ne sommes pas à Vincennes !... quoique...).

— La proximité des vacances (notamment dans le cadre de cette publication par l'intermédiaire des **Cahiers du Cinéma**) ne nous fait pas envisager d'action de quelque importance d'ici la rentrée prochaine sur le plan culturel (l'action ouvrière et paysanne se trouvant entravée par la proximité des vacances pour les uns et par la période des récoltes pour les autres, tandis que la culture officielle descendant de Paris en décentralisation sur le Maine-et-Loire subit une pause pour les beaux jours, coïncidant avec l'époque des vacances scolaires et universitaires — consommation « culturelle »).

— Il est à noter aussi que, dans le Maine-et-Loire, Giscard a collecté plus de 60 % des voix au second tour, ce qui peut souligner le degré assez faible de conscience politique « révolutionnaire » dans les masses de notre département. A cette considération, deux causes majeures d'après nous, en dehors de l'héritage historique (Angers fut un centre catholique des plus actifs en France — la Vendée n'est qu'à un pas, et même une partie du Maine-et-Loire prit une part très active dans les guerres de Vendée, pour des causes religieuses entre autres...).

a) Il y a l'héritage sociologique qui fait du Maine-et-Loire un département où l'agriculture occupe une place importante mais où les paysans sont assez inactifs (surtout dans la constance et l'endurance des luttes — actions par explosions de mécontentement de façon parcimonieuse).

b) Les ouvriers sont encore, en ce moment « pas très nombreux » (notion de rapport). Ils sont surtout employés, pour la plus grande part, dans des petites et moyennes entreprises (chaussures, textiles...), où la « répression » est plus efficace (les menaces « implicites » de licenciement sont chose courante) et plus personnelle, menant à l'« apologie » des luttes individuelles, revendicatrices et apolitiques (dans le sens révolutionnaire). Dans ces entreprises, le travail syndical de base est inefficace et le plus souvent récupéré immédiatement, au niveau local, avant ou au début des conflits sérieux. Il y a relativement peu (à notre connaissance) de grosses usines. La mémoire ouvrière [1] n'est pas efficace sur Angers, car dans le passé (assez lointain) les grèves furent brisées par la force et les ouvriers qui furent, dès lors, employés furent des déracinés (Bretons, Occitans, Algériens, Portugais...).

— Sur Angers dans certaines « grandes » entreprises (Bull...) qui se sont implantées il y a environ dix ans, la lutte s'est déjà amorcée (heureusement !) en employant des moyens « efficaces » pour soutenir les grèves et en renforcer la mémoire (photos)...

— Angers peut être considéré comme une ville universitaire et une ville de cadres, petits, moyens et supérieurs (où de simples employés, tant par le travail que par le salaire, se sentent plus proches des cadres que des ouvriers).

— Il est à noter aussi que les relations entre paysans et ouvriers sont inexistantes ou au niveau citadin-rural (= hors des luttes véritables) (c'est peut-être aussi un fait général dans l'ensemble de la France ?).

— Une autre chose à mettre au point aussi. Nous ne pouvons pas, objectivement, nous considérer comme

de véritables militants révolutionnaires, car notre « ferveur » à vouloir faire de l'« activisme » tient autant du mythe de la révolution (que beaucoup ont), que de l'esprit CONSCIENT (conscient et volontaire) du besoin révolutionnaire (pour notre part intellectuel surtout, étant donné notre situation sociale). D'ailleurs, si nous étions véritablement des militants, il y a longtemps que nous aurions pris contact avec vous et surtout que nous aurions déjà entamé la lutte sur nos lieux de résidence ; pour cela il ne faut pas se leurrer. De plus cet esprit conscient du besoin révolutionnaire est ambigu (même parmi les lecteurs des **Cahiers du Cinéma,** nous pensons), car il a le risque de n'être principalement que de l'intellectualisme (en chambre !) qui peut motiver un « activisme » et non le militantisme. Ainsi nous voulons bien militer (tout en étant pas des militants, du moins au stade actuel de notre conscience révolutionnaire) ; mais nous faisons dès lors des réserves justifiées sur nos capacités (l'actuel petit groupe) en rapport aux difficultés concrètes à abattre. Ce n'est pas du défaitisme, loin de là ; car sans être trop optimistes nous pensons que, vu notre évolution personnelle, dans le passé jusqu'à ce jour, notre conscience politique et (plus que) révolutionnaire se constitue dans des limites pouvant laisser une place à l'espoir ; c'est du réalisme.

— Encore une petite chose. Bien que nous, nous sachions en gros, en quoi consiste matériellement sur le tas cette lutte culturelle révolutionnaire, nous aimerions que des propositions sur ce plan-là jaillissent, autant de la part des rédacteurs que des lecteurs (sans discrimination sexiste) des **Cahiers du Cinéma,** afin d'aider à ce que de nombreux « centres » de luttes se construisent en France, en dehors de Paris qui reste un centre de pointe s'isolant des millions d'autres travailleurs (même révolutionnaires, leur « obligation » de **monter** à Paris, congrès...).
Il faudrait définir très précisément et très clairement ce que vous considérez, vous, comme culture révolutionnaire de masse (culture de masse, et non culture « révolutionnaire » des élites dont font partie les **Cahiers du Cinéma** par leur langage « parfois » indigeste pour des non-« intellectuels de force » — une autre séparation).

Sincèrement à votre service.

GOURDON Rémy.
MEIH Emmanuel.

1. Nous signalons que la mémoire ouvrière n'est qu'un moment de la révolution dans le sens qu'elle induit implicitement et intrinsèquement la création à plus ou moins longue échéance d'un mythe (le culte de la personnalité s'inscrit dans ce phénomène général du mythe) qui dé-réalise l'action révolutionnaire qui la modifie dans le sens apologique positif et optimiste. C'est un élément important de force d'impact très sûr et puissant mais devant être temporaire dans l'évolution révolutionnaire de la société. Le mythe tend *presque toujours à une dénaturalisation des actes révolutionnaires dans le sens de l'« humanisme » (par ex.* Le Cuirassé Potemkine, *d'Eisenstein, devenant le mythe et symbole « révolutionnaire » peut-être dans les années 25-30... ne peut être considéré comme tel actuellement, du moins par nous).*

Lettre d'anciens collaborateurs de Téléciné

En novembre 1972, un conflit à la direction de *Téléciné* laissait espérer une meilleure orientation de cette revue. Sur des bases strictement démocratiques, nous nous mîmes au travail, mais pour nous affronter bientôt au pouvoir patronal dont le libéralisme n'était que démagogie.
Le texte qui suit a deux parties. La première montre sur quelles bases nous avons résisté au cours d'un conflit qui dura presque un an. La seconde expose les grandes lignes d'une plate-forme de travail autour de laquelle nous aurions organisé la direction de la revue si nous étions restés les maîtres de notre moyen d'expression.

I. QUELLE CONCEPTION DE LA CRITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE ?

Il est impossible pour nous de répondre à cette question indépendamment des conditions dans laquelle nous étions appelés à travailler à **Téléciné.** Ces conditions se caractérisaient par deux déterminations essentielles :

1. Nous n'étions pas propriétaires de notre organe d'expression. Nous avions, très théoriquement, un statut de salariés pigistes.

2. Nous formions une équipe composée d'individus idéologiquement différents (différences suffisantes pour empêcher toute unification à court terme).

Dans de telles conditions, une double question se posait de manière primordiale :

a) Comment, face au pouvoir patronal, assurer le maintien d'un consensus de base, dans les faits sans cesse remis en question ?

Ce consensus peut être défini comme une volonté commune de s'opposer à toute forme de censure + un refus catégorique de toutes structures hiérarchiques de travail (pas question d'avoir un rédacteur en chef : toutes les décisions étaient prises en commun, chacun étant strictement l'égal des autres) + l'affirmation sans cesse répétée de notre capacité

à gérer nous-mêmes la revue (à la fois dans son contenu, sa diffusion, son administration).

b) Comment, à partir de notre diversité idéologique initiale, parvenir à unifier notre travail (ce qui supposait que l'on améliore en commun et le niveau et la justesse de nos conceptions du monde), en vue de mieux répondre à la question au départ nécessairement formulée en termes très généraux (sans définition politique précise) : que faire aujourd'hui sur le front de la critique cinématographique ?

Or, dans la mesure où nous nous sommes immédiatement opposés au pouvoir patronal, nous n'avons pas eu le temps d'avancer **collectivement** dans cette voie, notre combat ayant dû se concentrer tout au long des onze mois de notre participation à **Télécine** autour de la défense du premier objectif (défense du consensus de base), combat qui grâce à notre détermination s'est soldé par une mesure autoritaire du patron incapable d'« imposer démocratiquement » (comme il aurait aimé le faire croire) ses vues.

En bref donc, notre conception de la critique se résumait en deux objectifs prioritaires :

1. S'opposer à toute ingérence du pouvoir patronal dans notre travail (ce qui nous amenait dans un premier temps à sauvegarder notre unité sur une base très large).

2. Rechercher et constituer en commun la ligne de la revue (le principe de son unité n'étant pas remis en question). Mais cela supposait que nous développions d'abord sur nous-mêmes le travail de critique et d'éducation. Autrement dit, le premier public que nous voulions transformer, c'était nous-mêmes.

II. QUE FAIRE AUJOURD'HUI SUR LE FRONT DE LA CRITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE ?

Une revue de cinéma, aujourd'hui, ne peut plus se contenter d'un seul travail sur les films. Elle doit se constituer en avant-garde pour mener la lutte sur trois fronts.

A. — Celui de la production : trois problèmes

a) Définir quels types de films il est urgent de produire à un moment historique donné et comment il doit l'être.

b) Organiser la lutte contre la censure (c'est-à-dire la monopolisation par la bourgeoisie de l'ensemble des décisions concernant la production et les aides à la production).

c) Définir quels secteurs doivent être investis (commerciaux, non commerciaux) et comment ils doivent l'être.

B. — Celui de la critique

La critique opère une distinction entre trois types de films : le film dit commercial, le film dit d'art, le film dit militant. A partir de l'instant où l'on partage une position progressiste ou révolutionnaire sur le cinéma, il ne peut être question d'entériner un tel découpage, d'ailleurs hiérarchique.

Seuls importent alors le degré et le sens de l'importance d'un film, relativement au contexte social et historique [1]. Les films seront donc étudiés :

— soit pour en éclairer la fonction idéologique précise (**Les Chinois à Paris, Lacombe Lucien,** etc.) et en démontrer concrètement le fonctionnement. Le but est alors de démasquer la véritable nature de classe du film au travers de la manifestation de sa fonction idéologique et de ses conséquences sur la vie sociale et politique ;

— soit pour mettre au clair l'analyse de l'oppression et de l'exploitation faite par le film (travail d'interprétation proprement dit), en exposer éventuellement les limites, rechercher et expliquer si le film tel qu'il est répond à ce qu'il doit être et à ce qu'il doit faire dans les conditions actuelles (problème ou non de son rôle d'avant-garde), etc. (Ex. : **Lacombe Lucien, Portier de nuit** correspondent-ils au maximum de vision possible que l'on peut avoir du fascisme ?).

D'une manière générale, la critique doit dégager la fonction sociale et politique d'un film au travers de son analyse concrète [2].

C. — Celui de la diffusion : deux problèmes

a) Contrôler la programmation des salles et lieux de projection : premièrement, dans le secteur commercial, en vue d'assurer la rentabilisation des films progressistes et ainsi leur production, pour assurer une base objective à leur rôle d'avant-garde ; deuxièmement, dans le secteur non commercial, pour développer et coordonner la diffusion.

b) Contrôler l'action idéologique et politique des films.

Pour cela, il faudrait que la revue ait un double rôle : premièrement, susciter des initiatives sur la base de création de Comités d'animation chargés de ces deux tâches ; deuxièmement, rassembler les initiatives, aider à résoudre leurs contradictions secondaires, les synthétiser, assurer la propagande, définir une ligne quant à l'action dans le domaine culturel.

Reste enfin le problème d'une critique de masse, c'est-à-dire rassembler et synthétiser les critiques faites dans les débats.

Michel ROSIER.
Daniel SERCEAU.
Michel SERCEAU.
Jeff LE TROQUER.
Françoise GAU.

1. Et il est clair qu'en ce sens il y a encore un grand travail à faire sur tous les films de l'histoire du cinéma.

2. Mais dans la mesure où il ne s'agit pas d'une fonction immanente mais bien — comme nous le soulignions tout à l'heure — d'un fonctionnement, étant donné que nous avons en principe affaire à un produit esthétique où il y a différentes étapes et différents degrés de la production du sens et dont les connotations idéologiques n'apparaissent pas immédiatement, nous serons amenés à nous poser la question de la pertinence idéologique des différentes méthodes « scientifiques » de lecture du cinéma (sémiologie, psychanalyse, linguistique, psychologie de la perception...), sachant certes qu'il ne peut être élaboré de théorie du cinéma, qu'il ne s'agit que de faire une théorie de la pratique, pour trouver les moyens d'une véritable pratique matérialiste du cinéma.



A nos lecteurs

Nous avons déjà insisté sur les difficultés que rencontrait la diffusion d'une revue comme les **Cahiers** par les N.M.P.P. (inefficacité de la répartition, déséquilibre des offices, lenteur des règlements, etc.). Il est clair que, économiquement comme politiquement, nous-mêmes et nos lecteurs devons préférer à cette diffusion hasardeuse le système de l'abonnement. Economiquement : la marge que s'attribuent les N.M.P.P. pour leurs services (41 % du prix de vente fort) nous permet de consentir une importante réduction à nos abonnés — sans amputer nos ressources. D'une part le numéro revient moins cher à l'abonné, et d'autre part l'abonnement garantit au lecteur comme à la revue une distribution régulière et à long terme qui fournit une base économique saine à la production de la revue. Politiquement : on ne voit pas pourquoi les lecteurs proches de nos positions politiques, et à plus forte raison ceux qui sont en accord (même critique) avec elles, ne concrétiseraient pas cet accord par un soutien direct et non éphémère à la revue qui est le support de ces positions. C'est pourquoi nous demandons à nos lecteurs de s'abonner, à nos abonnés de faire connaître et de diffuser plus largement les **Cahiers.** Par rapport aux luttes sur le front culturel, nous pensons qu'il y a là un enjeu réel.

La Rédaction.

Les Cahiers du Cinéma sont en vente régulièrement entre autres, dans les librairies suivantes :

A PARIS :

Les joueurs de A, 9, rue des Lions (4e).
La Joie de lire, 40, rue Saint-Séverin (5e).
La Commune, 28, rue Geoffroy-Saint-Hilaire (5e).
Librairie du Haut-Pas, 7, rue des Ursulines (5e).
Lire-Elire, 16, rue de Santeuil (5e).
Librairie Nouvelle, 1, rue des Fossés-Saint-Jacques (5e).
Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts (6e).
La Hune, 170, boulevard Saint-Germain (6e).
Le Coupe-Papier, 19, rue de l'Odéon (6e).
Brentano's Odeon, 113, boulevard Saint-Germain (6e).
Contacts, 24, rue du Colisée (8e).
La Pochette, 5, rue de Michel (5e).
L'Escalier, 12, rue Monsieur-le-Prince (6e).
L'Etincelle, 92, rue Oberkampf (11e).
Tschann, 84, boulevard Montparnasse (14e).
La lettre ouverte, 213, rue de la Convention (15e).
La souris papivore, 3, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (3e).
Librairie Saint-Michel, 8, place de la Sorbonne (5e).
Librairie Tropismes, 46, rue de Gergovie (14e).

EN PROVINCE

AIX-EN-PROVENCE : *L'Antidote*, 13, rue Fernand-Dol.
AGEN : *Librairie occitane*, 32, rue Grenouilla.
ANNECY : *Le Rouge et le Noir*, 55 *bis*, rue Carnot.
BAYONNE : *Librairie Port-Neuf*, 28, rue Port-Neuf.
BOURGES : *Librairie Auxenfans*, 15, rue des Arènes.
BESANÇON : *Librairie Camponovo*, 50, Grande-Rue.
BORDEAUX : *Mimesis*, 5 *bis*, rue de Grassi.
BORDEAUX : *Librairie Chevaline*, 20, rue Sainte-Colombe.
BORDEAUX : *Librairie La Taupinière*, 3, rue des Pontets.
CHARLEVILLE : *Librairie d'Ardennes*, 58, place Ducale.
DIJON : *Librairie de l'Université*, 17, rue de la Liberté.
ENGHIEN-LES-BAINS : *La Caravelle*, 36, rue du Départ.
GRENOBLE : *Les Yeux fertiles*, 7, rue de la République.
GRENOBLE : *Librairie de l'Université*, 2, place du Docteur-Léon-Martin.
LE HAVRE : *Lire et Agir*, 13, rue Ancelot.
LILLE : *L'œil ouvert*, 56, rue de Cambrai.
LILLE : *Librairie Eugène Pottier*, 36, rue de la Clef.
LIMOGES : *La Gartempe*, 25, place de la République.
LYON : *Librairie Les Canuts*, 33, rue René-Leynaud (1er).
LYON : *Librairie Fédérop*, 7, rue des Trois-Maries (5e).
MARSEILLE : *Lire*, 16, rue Sainte (1er).
MARSEILLE : *La Touriale*, 211, boulevard de la Libération (4e).
MARSEILLE : *Librairie Universitaire des Allées*, 142, La Canebière.
METZ : *Librairie Paul Even*, 1, rue Ambroise-Thomas.
MONTPELLIER : *La Découverte*, 18, rue de l'Université.
MONTPELLIER : *Rayon du Livre marxiste*, 34, rue des Etuves.
NANCY : *Librairie Le Vent*, 28, rue Gambetta.
NANTES : *Librairie 71*, 29, rue Jean-Jaurès.
NICE : *Librairie Le Temps des Cerises*, 50, bd de la Madeleine.
ORLEANS : *Librairie Les temps modernes*, 57, rue de Recouvrance.
MONTPELLIER : *Librairie Sauramps*, 2, rue Saint-Guilhem.
PERPIGNAN : *Librairie Torcatis*, 10, rue Mailly.
RENNES : *Les nourritures terrestres*, 19, rue Hoche.
RENNES : *Le monde en marche*, 37, rue Vasselot.
REIMS : *Librairie Le Grand Jeu*, 20, rue Colbert.
ROUEN : *Librairie L'Armitière*, 12 *bis*, rue de l'Ecole.
TOULOUSE : *Librairie Privat*, 14, rue des Arts.
TOURS : *Librairie Franco-Anglaise*, 22, rue du Commerce.

A L'ETRANGER :

ALLEMAGNE (République Fédérale)
Abaton-Kino, von Melle Park 17. — HAMBURG 13.
ANDORRE
Librairie Eureka, Antic Carrer Major 18.
ARGENTINE
Librairie Galatea, Viamonte 564, BUENOS-AIRES.
BELGIQUE
La force de lire, 53, rue Malibran, BRUXELLES 1050.
Zéro de conduite, 9, rue Goffart, 1040 BRUXELLES.
CANADA
Librairie progressiste, 1867 Amberast, Montreal 132.
Verdi Cinéma, 5380 St. Laurent, Montreal 151.
Cine-Books, 692 A Yonge Street, TORONTO 5, Ontario.
DANEMARK
Husets Bogcafé, Magstraede 12. — 1024 KOBENHAVN.
ITALIE
Libreria Parolini, Via Ugo Bassi 41. — BOLOGNA.
PORTUGAL
Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4. — LISBONNE.
Librairie Ulmeiro, avenue d'Uruguay 13 A - LISBONNE.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A R.L. au captial de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170
Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

247 (juillet-août 1973)
Avignon 73 :
Pour une intervention unifiée
sur le front culturel.
Animation culturelle.
Deux rapports d'enquête.
L'animateur, l'appareil, les masses.
Critiques : *La Grande Bouffe*, *La Maman et la Putain*,
Dernier Tango à Paris, *Themroc*, *l'an 01*.

248
Avignon 73 :
Pour un front culturel révolutionnaire
Cinéma militant, animation culturelle
La Résistance palestienne et le cinéma
Sur *La Chine*, sur *Avanti*
Réflexion sur le cinéma algérien
Pratique artistique et lutte idéologique

249 (février-mars 1974)
Entretien avec Helvio Soto
René Allio
et *Rude journée pour la reine*
Critiques :
Sur *La Villégiature*, *Rejeanne Padovani*, etc.
Sémiologie et lutte idéologique

250 (mai 1974)
Les *cahiers* aujourd'hui
Dario Fo :
le collectif *La comune*
et la culture populaire
Un film collectif sur le "bonheur"
réalisé par l'Unité-Cinéma de la
Maison de la Culture du Havre
Critiques :
Histoire d'énoncer
(*Lacombe Lucien*, etc.)
Deux conceptions du direct
Cinéma anti-impérialiste à Royan